فلسفة الجمال والإبداع الفني

الأستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريان
أستاذ ورئيس قسم الفلسفة
جامعة الإسكندرية

دكتور
علي عبد المعطي محمد
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الناشر
دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع اسكندر ابراهيم - الأزاريطة - إسكندرية

١٩٨١

الفصل الاول

نشأة الدراسات الجمالية
مقدمة تاريخية عامة فى نشأة العلم

قبل أن نبدأ فى دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض فى اختصار للنشأة الاولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنى والطرز المبدعة .

واذا كان كل علم يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض اصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الانسان بالجمال قديم قدم الانسانية ، وأن التذاذة بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الانسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجرى القديم الى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذى اصدرناه ، فسترى شدة اقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات الفنون ، عبادتها وتقديم

الذ.ين اليها ورعايتها ايمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة فـي ... والطبيعة ، بل اننا لنجد ارتباطا وثيقا ـ عند هذا الشعب وغيره ... بين الاعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الاســـاس ... الذى ينظم حياة هذه الشعوب وحضارتها • واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافا بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب

كل هذا انما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبـــدأ عند بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة فى المجتمـــــع اليونانـى • كان لافـلاطون الفضل فى تسجيلها والتعرض لتحليلهـــا بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية فى عصـــره •

فلسفة الجمال عند اليونــــــــان

١ ـ افلاطـــــون Plato

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم الى أفلاطون من حيث انه كان أول فيلسوف يونانى يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال • فأقـــام للجمال مثالا هو الجمال بالذات ، ذلك الذى يحتذيه الصانع فـــى خلقه لموجودات العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانيـــة أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال فى الموجودات الحســية ، وفى الافــراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفــردى المحسوس لكى يكتشف علته فى الافراد جميعا ، وهكذا الى أن توصـــل الى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس فى مثال " الجمال بالذات " فـى العالم المعقول ذلك الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم انــــه

ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم افلاطون عـــن الجمال فى محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاور الاولى هى أيون (I) ثم محاور هيبياس الاكبر ، ثم تكلم أيضا عن هذا الموضوع فى محـــاورات أخـرى . فأشار اليه فى محاورة المأدبة وذلك أثناء كلامه عن الحـــب الالهى ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، اذ أن الحب يتجه الى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالـــذات شمس العالم المعقول كما تقول الجمهورية أيضا التى يشير فيها افلاطـون الى فكرة الجمال بالذات والى مشاركة الاشياء الجميلة المحسوسة فــى هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الالهام وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، وذلك أن الاسطورة اليونانيـــة تروى أنه كان لكبير الآلهة زوس القابع على جبل الاولمب تسع بنات هـــن ربات الفنون وتسميهن الاسطورة The Muses وكل ربة من هــــذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكـــذا .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميـذ المدرسة فى الاكاديمية بطقوس شبة دينية موجهة الى الربات ولعل هـــذا الاحتفال الدينى بربات الفنون فى مدرسة أفلاطون — والذى كان يجـرى سنويا — قد ظل محترما فى المدرسة الى عهد جستنيان فى أوائل القرن السادس الميلادى (اذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة فى اثينـا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا الى الاورفية القديمـــة وطقوسها حيث كان يحتفل اتباعها بعيد الاله باخوس اله الخمر وقطـاف العنب . وطبعا كان يقوم هذا الاحتفال فى فترة الربيع وهى الفترة التى تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحيـــاة

بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحا بين هذه الطقوس من الموجهة لربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الاورفيه فى أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون فى محاورة فيدروس فيشير الى مكان الأكاديمية ويصفها وصفا رائعا قائلا : هناك تحت أقدام سقراط حينما جلس فى نهاية المطاف لكى يسمع مقالة المتحدث فى الفلسفة كان يجرى جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها فى هدوء وصفاء ، وتغضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين فى جدوله ، وشجرة وارفة الظلال تنحنى بعرزعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة فى هذا الموقع الذى اختاره افلاطون لانشاء الاكاديمية ، فلم يكن غريبا أذن أن توجه لمدرسة اهتمامها الجدى الى الاحتفال بظاهرات الجمال فى الطبيعة وفى الفن .

ومهما يكن من شئ فاننا لا نعرف أن ثمة فيلسوف أو مفكر تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأية كما قلنا . هو أن الفن مصدره الهام صادرة من ربات الفنون ، ولكن ربات الفنون هذه ليست الا أشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الالهام من الناحية الفلسفية فى " الجمال بالذات " فربات الفنون الاسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية من الحس والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول

كأنما الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان انما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فان أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هؤلاء الذين يرون أن الفن انتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للاثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن ان نحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، اذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشئ معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون او سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشئ الجميل وطبيعته انما تستمد اصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الافلاطونيين واتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لان الجمال الحسي يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس.

ويلاحظ من ناحية اخرى أن افلاطون حيث يتعرض لتربية الاحداث في الجمهورية - مع احترامه للفن - فانه يشير بصفة خاصة الى ضرورة طرد الشعراء والفنانيين من المدينة ، لانه يرى ان الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها ان هي الا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد ومحاكاة الشئ المقلد ، ولهذا فان الفن في نظره كما يقول هو " محاكاة المحاكاة " فلا يجب أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فان الفنانيين يصورون الرغبات الدنيئة واحط الغرائز ويحببونها الى نفوس الناس ، فاذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا

الفساد والرذيلة فى نفوس المواطنين • ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس • ويشير الى أن هؤلاء الشعراء بما يسوقونه من مديح ونفاق للاثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء ــ يثيرون حسد الفقراء على الاثرياء ويدفعون بفئات التجار والعمال الى الشراء والاسراع فى اكتناز الاموال لكى يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الاكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الاموال حبا فيها ولذاتها فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعة والاعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون السبب فى ذلك هؤلاء الشعراء فيتعين اذن الا تقبل فى مدينتنا الفاضلة من الفنون ــ سواء كانت شعرا أو موسيقى أو نحتا أو رسما أو رواية أو رقصا ــ سوى ما يكون منها موجها الى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والاشادة بفضائل الاعمال وارشاد النشئ الى الفضيلة وحب الخير والعلم •

وموقف أفلاطون هذا من الفن انما يرجع الى عاملين :

١ ــ أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل الى مستوى الطبيعة نفسها فى الاجادة والاتقان ، والطبيعة هى أيضا شبح لأصل مثالى ، لهذا فاننا فى غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالى فى عالم المثل ، فيكون عمل الفنان اذن وهو التقليد عبثا لا طائل تحته •

٢ ــ والعامل الثانى يرجع الى أن التربية فى الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الاسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاما هرميا للحكم يقتضى الطاعة العمياء من المرؤس للرئيس ، ولهذا

فان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الاثارة والتصوير الكاذب نتيجة لاقوال الشعراء وآثار الفنانين • فتفسد عليه منهجه الصارم في التربية • اذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود •

ومع هذا فان هذا الموقف الافلاطوني ازاء الفن لم يظهر الا في الجمهورية اما في محاورته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فان موقفه فيها واضح تمام الوضوح • فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول • فكأنه يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية انما ترجع في أصلها الى العالم المثالي المعقول • وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل الى المثل ويساعد الفن اذن على هذا النحو في عملية الصعود الروحي من المحسوس الى المعقول • ويكون اثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن •

وعلى الرغم من ان الفنان يجب ان يتسامى وان يتجه بفنه ويشخص ببصره الى المثل الاعلى • الا أن هذا المثل الاعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعي ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات • ومن هنا يمكن أن نسمي موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي • ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية •

٢ - أرسطو ..rist the

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر • وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة اجزاء وهو يتعرض في هذه الاجزاء الثلاثة لفن الاقناع في الخطابة وكذلك للاسلوب وصوره وصفاته واشكاله الجمالية • ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على اساس الجدل وتعتبر فرعا للاخلاق والسياسة •

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة اولا ثم يتسامى عنها • وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسي للاشياء كما تبدو له في الواقع - أن صح هذا التعبير - أن يكون مجرد مصورا فوتوغرافيا للمرئيات ، بل الواقع انه يجب أن يكون تقليد الفنون للاشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ، أي لواقعها الذي تنبض به داخليا ، ويقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانين العاملة التي تحكم الطبيعة • فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فاننا نجد أنه يترفع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الامور كما تجري في واقعها السبل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الاداء العقلي والفني ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون اكثر جدية واكثر ايغالا في الفلسفة من التاريخ •

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أمورا أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه •

٢ - التربية الاخلاقية •

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة •

٤ - التطهر Cat..earsis

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن نجعل واحدا من هذه الاهداف الأربعة هدفا لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفا لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية ، وكذلك فان التطهر يفهم من النواحي الاخلاقية والجمالية ... واذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فانه يحدث شعورا بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى او باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر الى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فانها ترجع الى آراء بروتاجوراس السفسطائي فيما قاله حول الايحاء الخطابي . وعلى اية حال فان موقف ارسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية الى موقف أفلاطون ، وذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول ان الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فان أرسطو يقول ايضا أن الفن يحاكي الطبيعة ، ولكن ثمة فرقا شاسعا بين الموقفين ، وذلك انه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقفين وينقلها كما هي — ان صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية — وهو بهذا يصور المحسوس كما يتراءى له ، الا أنه أي أفلاطون يتكلم في الجمهورية عن الأصل المثالي المحسوس . فكأننا اذا ما جمعنا كلا الموقفين لافلاطون نجد الفنان يتجه الى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد الى المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا أن موقف أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف ارسطو فاننا نرى فيه اتجاها الى الواقع وايضا الى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا تحصف تماما بالصور الواقعية وهي ليست المثل الافلاطونية بل هي نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون ان يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلا جوهريا يخرج بها عن طبيعتها .

الحسية ويلحقها بأصل مثالى كما هو الحال عند أفلاطون ،بل هـو تعديل تظهر فيه اثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفنى فى نطاق الواقع . فكأن ثمة تدخلا لشخصية الفنان لكى يبرز الواقع بصورة اقرب الى الكمال العقلى . ومن ثم فاذا سمحنا لانفسنا بأن نسمى موقف أفلاطون بالموقف الموضوعى المثالى فاننا يمكن ان نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعى الواقعى لأنّ الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعد لها لكى تسمو عن الواقع ، ولكن فى نطاق الواقع ايضا ، فلا ترقى الا مصدر مثالى متعال ، ولهذا فاننا نحس بأنه يمكن ان تكون للفنان فاعليته فى مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان واثره الشخصى اذ هو الذى يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقة الفنى .

وعلى الجملة فان موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتها فانما تجدد لها مكانا فى سياق الواقع الطبيعى ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة فى عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة ايضا فى اطار واقعى ، ولكن هذا العمل لا يمكن ان يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لان المحاكاة هنا ليست فى تطابق الاثر الفنى مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعنى ان الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب فى عملية الخلق الفنى .

ويخطئ من يظن ان نظرية ارسطو فى الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشئ الجميل ، وبيان خصائصه والاشارة الى حقيقته ووجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال

توجد فى كتاب الشعر الناقص فحسب ، اذ أن موقف ارسطو بهذا الصدد يوجد فى عبارته المختلفة فى مؤلفاته المتفرقة واهمها "الاخلاق النيقوماخية" وكتاب "السماع الطبيعى" وكذلك فى كتاب "الخطابة" .

وقد ظلت آراء أرسطو وافلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وابيقورية وتضيف اليها أو تحذف منها أو تعدلها ... وظل الحال على هذا النحو ايضا خلال العصور الوسطى .وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة ان الفن فى هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ولكى نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا ان نميز بين موقفين ، الموقف الأول ، وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته ، أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم متعدين عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الازدهار الحضارى قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها ، وكتب السير والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير - صورة من الصور - للاعمال الفنية من غناء ورقص وشعر الخ ... وكان ضطر الى هذه الفنون من ناحية استثارتها للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان يستند الى التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين المقام الاول بين هذه الفنون جميعا ، ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى الشعر وخضوعه للاوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة اكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال انما يستند اصلا الى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين الى تذوق الجمال لم تكن تستند الى الادراك الحسى فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بادراك ذهنى يكشف عن جمال المضمون ومدى

عذريته وأصالة تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير الى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون ، وبذلك عطلوا توجيه الاحساس بالجمال عند المسلمين الى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل انتاجها تماما فى بعض البلاد الاسلامية فى المشرق ، ونخص منها بالذكر النحت لقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات انما يعد مشاركة للخالق فى صنعه ، ولكن الواقع ان السبب الحقيقى الذى يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من ان ينتكس المسلمون الى عبادة الاوثان . فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب فى الجاهلية على اصنامهم . وكأن رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضى الوثنى والحاضر الاسلامى .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين فى الاندلس من أن يبرعوا فى فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد فى تماثيل السباع فى قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الاخص تصوير الاشخاص والحيوانات ، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق فى أول الامر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراثهم الفنى القديم ، ولم يلبث المسلمون فى العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور او المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية فى مجال الفن الزخرفى ، فظهرت ، أربع مدارس رئيسية هى المدرسة

العربية والايرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية .

هذا أذن موقف المسلمين انفسهم من الاهتمام بالفنون وبالآثار الجميلة وتقدير للجمال في جميع صوره وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فاذا ما انتقلنا الى الشرع نجد أن الاباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدى اليه من مخالفة للشرع فمثلا اذا نظر الانسان الى تناسق الجسم للمرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال ، فان ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعه الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة الى جمال المرأة بالميل الجنسي أي بالاشتهاء هو الذى يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الاخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معا ، فما حسن في نظر العقل يكون حسنا في نظر الشرع أيضا وبمعنى آخر أن العقل هو اساس القيمة الاخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بصدد موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لان نقطة انطلاقهم الاساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل في كثير من المواضع . ..

ولعلنا نتلمس موقفا مفسرا للجمال عند مؤرخي التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفي . واكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامد الغزالي في كتاب احياء علوم الدين ، فبعد ان فصل الغزالي

القول فى السماع ويبين أن السماع يثمر حالة فى القلب تسمى " الوجد " وأن الوجد يؤدى الى تحريك الاطراف بحركات غير موزونة تسمى " الاضطراب " وبحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص ، ثم يستطرد فيبين أن كل سماع انما يتم عن طريق قوة ادراك ، وقوى الادراك الحسية هى الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها اذا أستحق الموضوع غدا الشعور باللذة . والشعور باللذة انما يتم بعد ادراك لما فى الموضوع من جمال ، فنميل اليه ونحبه ونلتذ به . ويقول الغزالى : " وأعلم أن كل جمال محبوب عند مدارك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال ان كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون ادرك بحاسة البصر . وان كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وارادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام الى غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضا فيقال : أن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته . وانما يعنى انه جميع الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما نحب الصورة الظاهرة .... " ويستطرد الغزالى فيؤكد " أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم الا وهو حسنة من حسنات الله واثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده ، سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الامكان ولا فى الوجود . "

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالى من الجمال وتفسيره ، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الالهى وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية انما تشارك فى الجمال الالهى وترتبط به لانها

أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا الى افلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات •

وقد ميز الغزالى بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك • وأما الطائفة الثانية فهى ظواهر الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة • وأداة ادراكها القلب فالقلب اذن أى الوجدان هو قوة ادراك الجمال فى المعنويات • وأيضا نجده يميز بين القلب والعقل • وفى نظره أن المعقولات تولد فى العقل وأن هذه اللذه مرجعها جمال المعقول • وفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدات وعلى هذا الاساس نستطيع تجاوزا أن نفسر موقف الغزالى فى نظرته الى التذوق الجمالى بأنه يشير الى ظواهر جماليه ثلاث :

١ ـ حسية •

٢ ـ وجدانية •

٣ ـ عقلية •

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذا المجال • فانه كما يقول الغزالى وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصاحبها من لذة وسرور بقدر ما يرجع الى الموضوع الذى تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع •

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا انتقلنا الى المسيحية نجد تمجيدا لا تحريما وترحيبا لا منعا فقد ظهرت فى هذه الفترة روائع الفن العالى خصوصا فى عصر النهضة الايطالية • وتفنن الرسامون فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى وكذلك اظهار البراعة وفى صنع قطع الزجاج الملون التى تركب فى نوافذ الكنائس الى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما انتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس •

فلسفة الجمال فى العصر الحديث

١ - ديكارت Déscartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

أ - واذا انتقلنا الى العصر الحديث ، فاننا نلمح بوضوح سيطرة النزعة الديكارتية العقلية • وقد تساءل البعض عما اذا كان ذلك يعنى العودة الى الاتجاه الموضوعى بصدد " الجمال " والذى كان سائدا عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقا للحق ، ومن ثم يكون لنا ان نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟

ولقد خيل بالفعل الى بعض مؤرخى المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت • ولكن الواقع ان مزة

ديكارت الجمالى - كما سنرى - انما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الاحساسيات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعه تحولا أساسيا فى نظرتنا الى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه الى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعا من مبحث الوجود ، وقد اكتملت معالم هذا التطور عند " كانت " وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل الى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى القاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الاحساس ، فالموسيقى مثلا تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة ومن ثم فانه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال .
والاخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال ما يروق لعدد اكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفا مقنعا ذلك لانه يتغير بتغير الافكار والافراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - فى هذا المجال - استنادا الى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الاذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتنى قبل ديكارت وبسكال بعده الى اننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود او الصينيين أو الاوروبيين .

جـ ـ ما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بصدد الجمال عند ديكارت ؟ يرى ديكارت اذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : افراط في اثارة الحس وقصور عن اثارته فمثلا ارتفاع الصوت الى درجة عالية جدا يؤدى الى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فان خفوت الصوت الى درجة منخفضة جدا يكون له اثره في عدم تحصيل لذة السماع. وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الافراط في بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذى يحقق هذا الاتزان هو الذى يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم قال ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التي لا يشارك الحس في حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل الى تفسير لذة الحواس الا في نطاق العلم الطبيعي ، فهي تعتبر ـ اذا جردت من اللذة النفسية ـ ذات طابع فسيولوجي بحت .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة الى اللذة الحسية ، فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملاءمة والارتياح من جانب الحس والعقل معا ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويطابق الفعل في نفس الوقت . على ان يكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية اخرى مجالا في تقويم الجمال ، فان صوت شخص قريب الينا ـ وان كان على حظ محدود من الجمال ـ خليق بأن يثير في نفوسنا شعورا باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١ ـ مرحلة الحس ٢ ـ مرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورها بدون المرحلة الاولى .

واللذة الحقيقية هى التى تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معا .

" فالجميل " يرجع اذن الى عالمين فى وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس اكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت فى الانفعالات من حيث انها حالة من حالات اتحاد النفس باليد ، فالشعور بالجمال اذن يرجع الى المجال الاوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلى معا .

ومن ناحية اخرى فانه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، اذ انه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال فى ادراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لاحكام الذوق ، اذ أن الجميل لم يبلغ بعد الى مرتبة العقل . ومن ثم فانه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعا لحصيلة اعجاب المتذوقين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة .

ليبنتز Leibniz ١٦٤٦/١٧١٦

اتخذ ليبنتز موقفا معارضا لديكارت ، وقد كان مقدمه لا غنى عنها الفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرتنا الى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلى بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تتمثل فى انوار متميزة

شديدة الاشراق ، تزداد وضوحا وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عـــــن موضوعات الادراك عن طريق التفسير العلمي .

فالكون في نظر ليبنتز ليس آله تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية التلقائية — كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحي — بل هو في نظره سلم واحد من الاحياء الشاعرة الـــتي تؤلف كلا واحدا في انسجام تام ، فليبنتز لا يفرق بين الحي وغير الحي من حيث النوع ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحيوية مع اختـــلاف في الدرجة فحسب .

وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحيـــــة الديكارتية النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمـــال ، وربطه بمذهبه الروحي وبمدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكـــــرة اللاشعور او ما وراء الشعور الظاهـــــر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على بومجارتن منشئ علم الجمـــــال الحقيقي ، أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشـــر ، على يد تلميــــذ لليبنتز يدعى الاب انده ريه الذى كان اول من الف بالفرنسية كتابا فـــي علم الجمـــــال .

٣ — بومجاريـن ١٧١٤ — ١٧٦٢م Alexander Gottlieb Baumgarten.

واذا كان ديكارت لم يشر صراحة الى علم أو بحث مستقل خـــاص بدراسة الجمال ، رغم انه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما فـــي رسالته عن "الموسيقى" فان محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد ادت الى ظهور علم جديد يدرس الظاهرات الجماليـــة .

وكان بومجارتن اول من كرس له مبحثا خاصا • وكان هذا الفيلســــوف الألمانى اول من استخدم لفظ "استطيقا ...tics" للدلالة على هذا العلم • وذلك فى كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م • وقد تناول فــى هذا الكتاب مسائل الذوق الفنى ومكوناته • محاولا بذلك أن يضع منطقا لمجال الشعور كالمنطق الصورى الأرسطى بالنسبة للفكر • ويعد بومجارتن من صغار الديكارتيين • اذ كان ينتمى الى مدرسة ليبنتز • ولكنه رأى ان يسد النقص الملاحظ فى تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كمـــــا وجدنا عند كريستيان وولف Christian Wolfi الذى أشار الى قــوى عليا • وقوى دنيا • للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث فى القوى العليا اما الادراك الحسى فقد جعل منه مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ثم جعــل من علم الجمال مبحثا خاصا بتقييم الادراك الحسى الانسانى •

٤ - وليم هوجـارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤م William Hog arth

واذا كانت الدراسات الجمالية قد احرزت تقدما ملحوظا فى القـارة - وفى المانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبومجارتن • فاننـا نلاحظ أيضا فى انجلترا ظهور تيار كلسفى جمالى معاصر لتلك الحركـة فى المانيا • فقد كان للمدرسة الانجليزية تأثيرها الكبير فى تفســير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشنسون وادموند بـيرك وقد كان لهذه المدرسة الفضل فى ربط الجمال بالاحساس • وفى التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيرا مـن آراء هذه المدرســة •

وقد أصدر وليم هوجارت كتابه عن تحليل الجمال ...alysis of ...auty عام ١٧٥٣ م الذى ضمنه آراءه فى فلسفة الجمال • وهــو

يعد الدعامة الاولى للمدرسة الجمالية الانجليزية ، وقد الف هوجبارت كتابه هذا مستهدفا "تحديد الافكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله " It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of taste

وهو يستعرض فيه المبررات التى تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو بالرشاقة وذلك بالقياس الى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التى تتألف منها الاشياء واختلاف تكويناتها . وقد اكد هوجارت ضرورة الرجوع الى الطبيعة اولا فهى التى تمدنا بنماذج لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين احكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الاعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، او الاستناد الى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين بقدر ما ترجع الى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هى المعيار الذى نقيس به "الجمال " وهى الأصل الذى يجب ان تضاهى به سائر الاعمال الفنية ، وينبه هوجارت الى خطأ النظرة الفنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة "فتقوم " الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة ، وهى المصدر الحى للقيمة الجمالية ، ذلك ان تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا فى نهاية الامر الى الحكم عليها بالجمال : فيتعين علينا أن نتجه اولا الى العالم الخارجى اى الى الطبيعة ، وسنرى الأشياء عن طريق ادراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نشف عن باطن الاشياء بحيث تتكامل نظرتنا اليها من الخارج مع نظرتنا النافذة الى مراكزها الباطنة ، بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الاشياء . ولكن ما الذى يسمح لنا

باصدار حكم جمالي على أشياء بعينها في الطبيعة دون غيرها ؟

لاشك أن هناك مجموعة من عوامل موءثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدر لاحساسنا بالجمال • ويشير هوجارت بالفعل الى عدة عوامل موءثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن ان يشكل أى عامل منها وحدة ، أساسا مقبولا للتقدير الجمالي •

العوامل الموءثرة في التقدير الجمالي :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل الموءثرة واهمها :التناسب والتنوع ، والاطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة •

١ ــ التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين اجزاء العمل الفني واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضروري ــ في الفنون وفي الكائنات الحية على السواء ،لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الاشياء باختلاف انواعها بل هو العامل الحاسم في هذا المجال • ويضرب هوجارت لذلك مثلا مشتقا من فن العمارة • فاذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا ، يجب ان يراعى في تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلي ، وضخامة اجزائه • كالنوافذ والابواب والاعمدة ودرج السلم •••• الخ •

٢ ــ التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل الموءثرة في شعور المتذوق باللذة والتنوع ضد المماثلة التي تشعرنا بالملل والموات ، فاختلاف الوان الازهار واوراق الشجر والفراشات ، يدخل على انفسنا البهجة

والسرور بتأثير تنوع الوانها ، ولكن هذا التنوع لا يعد نوعا من الاختلاف العشوائي اذ انه يجب أن يخضع لتخطيط معين • ويرى هوجارت أن التنوع انما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم •

٣ ـ الاطـــــوار :

وهو عامل سلبي ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ الى اطراد الخطـــوط والاشكال والاجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئا بالجمال الا اذا كان ثابتا ساكنا ، بينما تتعلق سمة الجمال ـ بدرجة اكـــبر بالشيء المتحرك •

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمترية وان يلجأ الـــى التباين للتخلص من الاطـراد •

٤ ـ البســـــاطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، اذ أن البساطة بدون تنـــوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الـــذى يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوى وشكل ثمرة الانانـــاس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع •

٥ ـ التعقيـــــــد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية الى أساس سيكلوجـــى اذ الواقع أى حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمـرة هذا الكفاح الا بعد مجهود شاق نشعر بعدة باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لاننا تغلبنا على صعاب واجتزنا عقبات ، ولكما تبعـــت

العوائق التى تعترضنا فى عمل ما ، فلما ازدادت لذة الانتصار حسدة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عسن النفس •

وكذلك فان العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الانهار وانحناءاتها المتعددة ، وايضا الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الاشكال ، ذلك لأنّ تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى الينا الشعور بالحركة •

وليس تعقد الاشكال فى نظر هوجارت سوى خاصية كامنة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية او السمة تستهوى العين الى ملاحقتها فتحدث فى النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسم هذه الخطوات أو الاشكال بالجمال •

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل ، الى تفضيله الخطوط الانسيابية ـ اى الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة ـ على الخطوط المستقيمة ، هذه هى الفكرة الاساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى وهى الاساس الذى تقوم عليه فكرة الرشاقة •

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنّه اذا زاد عن حد القصد انقلب الى شئ منفر للعين باعث الى النفور وعدم الارتياح ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل فى شئ من القصد والاعتدال •

٦ ـ الضخامة :

وللضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة اوصخورا ضخمة أو محيطات شاسعة أو اشجار

ضخمة أو قصورا أو معابد ضخمة البناء ، فاننا نشعر ازاءها بالروعة ونوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور الى اعجاب مقرون باللـــذة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمـــة بأعمدتها الفارعـة وتماثيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيـف تضيف سمة الوقار الى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشـــئ البالغ الضخامة ، فلابد اذن من وجود تناسب بين اجزاء الاثر الضخـم .

هذه أذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الاثر الفنى او فـــى الطبيعة لكى نحكم بمقتضاها بالجمال على الاشياء ، ولكن هوجارت يضـع عاملى النسب والتنوع فى مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التى تؤسس فى مجموعها سمة الجمال فى الاشياء . اما الاطراد والبســـاطة فهما عاملان مساعدان ، بينما يضفى التعقيد مسحة الرشاقة على الشـئ الجميل ، كما تضفى الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته فى خاصية الخطوط على اساس عامل الرشاقة ، فالخطوط اما مستقيمة واما منحنية او تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت — على وجـــه العموم — أن نسبة الاستقامة فى الخطوط تتناسب تناسبا عكسيا مع فكـــرة الرشاقة ، أى انه كلما تضاءلت نسبة الاستقامة فى الخطوط كلمــــــــــا زادت رشاقتهـــا .

وينتهى هوجارت من تحليله للخطوط ، الى أن اكثر الخطوط رشاقة أى أكثرها جمالا هو الخط الانسيابى الثعبانى (serpentine line of beauty) لما سبق أن ذكرنـــا .

٥ ــ ادموند بيرك ١٧٢٩ ــ ١٧٩٧

كان ادموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله فى ذلك مثل معظم مفكرى القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وانما يرجع اختلاف الناس فى اذواقهم الى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، والى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس فى هذا المجال انما يرجع الى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى الى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فان الخلاف فى الرأى بين الناس حول مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية المنطقية البحتة .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الاخرى التى تؤثر فى احكامه لوجدنا اتفاقا عاما بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادىء محددة للذوق الجمالى .

وكان هدف بيرك أن يصل الى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضا لموقف دفيد هيوم الذى كان تجريبيا مثل بيرك ، الا أنه لم يسلم بامكان الوصول الى معيار خاص للتذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق الى نوعين :

أحداهما الرائع أو الجليل و الثانى الجميل .

والاول نشعر فى حضرته بالارتياح ، أما الثانى فهو يشعرنا بالسرور.

ولما كانت الافعال الانسانية انما ترجع فى مجملها الى غريزة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الاخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحا فى مواقف الخطر والخوف والرهبة ، فان الشئ الرائع أو الجليل يدخل فى هذا المجال من حيث انه يشرنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فان كل ما يعرض لادراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى " رائعة " ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التى تثير القلق فى نفوسنا وتشعرنا بالضياع فى تياره لانه يعرض علينا ذاته كأمر لا متناه لا نستطيع الامساك به او الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود او ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والاثر الفنى الرائع او الجليل فى فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة ، وعتمة ألوانه ، وذلك لانه فى فن العمارة نجد خفوت الالوان والضياء مصاحبا لسمة الجلال . وفى عالم الاصوات نجد هذه السمة مصاحبة للاصوات الهادرة اوالاصوات الهامسة . واذن فالشئ الجليل يتميز بنفس الخصائص التى يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هى عكس ما يتميز به الشئ الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التى يعتبر الميل أو الحب مدارا لها .

والشئ الجميل ليس هو بالضرورة الشئ الذى يتسم بالتناسب بين مكوناته ، اذ أن التناسب لاصله له بالتأثر الحسى او الخيالى ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشئ الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب اجزائه من الناحية الرياضية ، وكذلك فان اكتمال الجسم ولياقته

لا مدخل لها في سمة الجمال ، اذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدى وظيفته على خير وجه ، لوصفنا القرد بالجمال • فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب الذى نشعر به نحو بعض الاشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها •

واذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحته ولا صله لها بالجمال فالاشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة او كنا نجهل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطا ان تكون مثل العقل جميلة وكذلك الفضائل فانه ليس من الضرورى ان توصف بالجمال وهذا الموقف معارض للموقف الافلاطونى الذى سبقت الاشارة اليه •

فما هى اذن خصائص الجمال :

يرى بيرك أن الشئ الجميل يتصف بخصائص أهمها :

الضآلة والرقة والتنوع المتدرج بين اجزائه ، وعدم اتصال هذه الاجزاء بعضها بالبعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر او اختفاء كل مظهر للقوة • ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفا ، والالوان الهادئة أى الفواتح هى اقرب الى سمة الجمال من غيرها من الالوان القاتمة • ومن ناحية الاصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاصوات الهادرة او الخشنة أو المتحشرجة أو الغليظة • ومن ناحية الملمس واللمس عند بيرك ــ أهم حواس ادراك الجمال ــ نجد أن الاجسام الصقيلة أقرب الى الجمال من الاجسام الخشنة الملمس •

الرشـــــاقـة :

ان خصائص الرشاقة عند بيرك هى نفس خصائص الجمال مضافا اليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون اجزاؤه غير متآلفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق او تعثـــر أو تثاقل غير مقبـــول .

وخلاصة القول أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميـــل أو رشيق فيرى أن " الرائع " هو ما تميز بالضخامة أما " الجميل " فهـــو الشئ الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادئ .

وبينما نجد الانتقال حادا وفجائيا بين أجزاء الشئ الرائع نجده - على العكس من ذلك - بين أجزاء الشئ الجميل ، اذ نجد الانتقـــال بينها متدرجا . والشئ الرائع قاتم اللون ومخيف ، والجميل هـــادئ زاهى اللون وهـ واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص " الرائع " مع خصائص " الجميل " فيحـــدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة اخرى بالعطـف والحب . وهذا قد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميـــل فى كتابه الصادر عام ١٧٥٧ بعنوان :- A Philosophical Enqui-ry into the Origin of Our Ideas of the Sublime of Beautiful.

٦ - **كـانـــت :** ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emanuel Kant

لقد استخدم كانت لفظ " استطيقا" aesthetic فى كتابه " نقـــد العقل الخالص " واراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الاشكال النفسية

للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفتي الزمان والمكان ، ولكنه عـــاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معينا فى كتابه " نقد الحكم " ، ويقصد به دراسة الاحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال • وهو يقسم علم الجمال الى قسمين :

(١) نظرية فى الجمال والجلال •

(٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة •

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم " علم الجمال " أو " فلسفة الجمال " وانصبت هذه الدراسة على الصفات الاساسية للانتاج الفنى ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان اثناء عملية الخلق والابتكار الفنى ، وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها الفنان ، وهى أيضا دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل •

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجمالى فى كتاب " نقد الحكم " فيرى أن عالم الفن الجميل وسط العالمين الحسى والعقلى ، أى هو حلقة أتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق ، وبينما نجد ان موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال ـ كما أشرنا •

ولهذا فان ادراك الجمال فى الاشياء يعتبر ادراكا مباشرا مستقلا عن تصورنا لما هو " جميل " ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا الى برهانا للتدليل على جمال الأشياء ، وانما تتبدى فى الشئ سمة الجمال التى

ندركها فيه دون حاجة الى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الاشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرئ كل منهما وابتعاده عن اشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والاغراض فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عنده كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات وهو وسيلة تدرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان .

والشئ الجميل يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود ، أى فى صورة متناهية تقع فى حدود قدرة ادراكنا العقلى ، أما اذا جاوز الشئ حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الادراكية فانه لا يلبث أن يدرج الى مجال اللامتناهى فيولد فى نفوسنا شعورا من مرتبة اخرى يسميه كانت " بالجلال " وتصف الموضوع بأنه " جليل " .

وبينما يتواجد ما هو " جميل " فى الطبيعة ، فان ماهو " جليل " لا يوجد الا فى نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت انما تستثير اعجابنا لأنها تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام ، وهذا هو قوام الجمال ومناط

تقديرنا واعجابنا بالشئ الجميل فى مجال الطبيعة ، أما فى مجال اللا متناهى فان اعجابنا انما يرجع الى شعوربالجلال أى بالروعة والعظم .

٧ — شلنج : ١٧٧٥ — ١٨٥٤ SHALLENGE

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع المدرسة الكانطية ، ولكنه لم يترسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) اذ أنه لا يلبث أن يوجه اليهم انتقادا شديدا منهما أياهم بعدم التزام الروح العلمية فى معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمرا غريبا عن الفلسفة وليس آلة لها ، بل هو فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الاول . فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين . ولا شك أن الالياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج .

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن اللانهائى وعن المطلق الترانسنتدالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية الخلق الى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، الا أنه بينما يمثل الفن المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف

فتمثل هذا النموذج في انعكاسه على الفكر وفي ترابطه مع غيره مـــــن النمـــــاذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن في العصر اليوناني القديم قد قامتا على اساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فان شلنج يتنبأ بـأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصـدر من ميثولوجيا من نوع جديـــد .

٤ — هيجـــــل : ١٧٧٠ — ١٨٣١ HEGEL

[illegible] أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تصدوا فـــي دراسة علم الجمال ، ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة واعجاب لا مثيل لهما ، ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه مـــن وثائق عدة في هذا الموضوع، وتنصب دراسة الجمال عنده على الفن دون [illegible] منها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه "علم الجمال" ســوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، واذن ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة فـــي مذهبه الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها الى مثل العليا ، انما تتجه الى الجمال ولى الحقيقةوالى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . اذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الافكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الاثر الفني فانها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من ان يتلقى المضمون مع الصورة في الاثر الفني ، او بمعنى آخر لابد أن يتحـــول المضمون الى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل او التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلا لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الافكـــار

لا يمكن أن تتجلى فى قوالب فنية • واذن فالفن فى مذهب هيجل هـو وضع الفكرة او المضمون فى مادة أو صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها • وبالقدر الذى تتفاوت فيه مرونة ومطاوعة المادة تترتب الفنـون الجميلة متدرجة من المادية الى الروحية •

ويقول هيجل انه اذا بلغ الفن غايته القصوى ، فانه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة فى تفسير المطلق والقاء الضوء على جوانبه • وكذلـك فى ايضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالافكار الانسانية الاشد عمقـا •

وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريـق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو العمارة أو الجانب الموسيقى أو الصورة الخيالية الشعرية •

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال فى أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب • ولعل الجمـال يبدو أكثر وضوحا فى النبات ، ففى النبات تظهر الوحدة الغائية بـين الأجزاء والكل ، الأمر الذى ينعدم وجوده فى الجمادات • وكلمـا ارتقينا درجة فى سلم الموجودات : من الجماد الى النبات ثم الـى الحيوان فالانسان ، فكلما بدا الجمال أى المطلق أكثر تألقا ووضوحا •

ولعل الانسان يبدع ويخلق من عنده أشكالا وصورا للجمال اكثـر اكتمالا مما يجده فى العالم المحيط به • لأن التعبير عن الجمـال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليدا او محاكاة للطبيعة — كما يرى أفلاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطـن للحقيقـة •

ويتفق هيجل مع أرسطو فى اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقى العواطف والانفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفنى أن يكون ذا غاية نفعية ، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو الوعظ الدينى ، أو لكى يحقق ثروة أو مجدا أو شهرة أو فى سبيل الخطوة بتقدير عليه القوم او الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفنى الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التي يبدعها والتى تنطوى على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا من القيمة الفريدة للعمل الفنى وحدوده اذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون الى نوعين : الفن الموضوعى : كالعمارة والنحت والتصوير والفن الذاتى : كالموسيقى والشعر . ففى العمارة تجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز اليه بعيدة بعد السماء عن الأرض. فالعمارة تترجم عن قوة الرابضة واللانهائية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجد فى النحت تقاربا بين الصورة والفكرة الى حد ما على إعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير يتمثل فى نفخ روح فى مادة غليظة ، كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز اعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا فى مجال الحياة والحركة وفى عنفوانها

الباطنى ، بينما يستخدم فن التصوير موادا اكثر لطاقة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر الا عن لحظات الحياة ، أما فى الموسيقى فاننا نبلغ الفن الذاتى من حيث أنها تترجم انفعالات النفس والوانها مستخدمة الصوت ، فى ذلك ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت الى درجة الكمال ، لأنّ الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والانسان والتاريخ ، ومطارح للفكر ، فيبنى ويحث ويصور ويغنى ويروى ، فهو مجمع للفنون ، وهو ممن ثم الفن الكامل ، وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث ، واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص اذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الانسانية بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر اذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر الا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدنا .

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى او الصورة الظاهرة او الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى يطغى التجسيم المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فانه يغلب على اعماله الطابع الروحى ، ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته .

ويلاحظ أنه فى اعمال الفن الرمزى يقف الذهن الانسانى عاجزا عن التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهدا أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد فى الشعر الأساطير او فى الشعر الوصفى

بث لا نعثر الا على اشارات مقتصرة الى هذا المضمون ، ولا نكـــاد نلمس تعبيرا صادقا عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان محط اعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغى أن يكون — فاننا نجد توازنا منسجما بـــين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كمـا هو الحال فى فن التماثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم مـــن وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانويـــة .

وفى الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الروحانى فيبدو قصور الاشـــكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته . مثل الفروسية وما تنطوى عليـه من حب واخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعـات لا نجدها فى الشعر الكلاسيكى ولا سيما عند هوميروس ، فالفـــــن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهدوئها وسكينتهـا وخلودها ذات الطابع الكلاسيكى فحسب — بل فى انفعالاتها وصراعهـا الداخلى وآلامها وانتصاراتها الحاسمة وفى ابراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصلب للمسيح ، وفى انتصارات الايمان ومعاناة القديسـين ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الاعمـــال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هــى القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته فى علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخـــل فلسفة الجمال والفن فى نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمـــة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هى فى دفاعه عما اثير من اعـــتراض

حول امكان قيام علم للتذوق الجمالي ، وقد أشار الى موقفه هذا في كتابه " في الاستطيقا " حيث يقول : أن الفكرة هي اساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الاشياء او الظواهر ، فيجب النظر الى الجمال بالذات وليس الى الموضوعات الجزئية " اذا أردنا أن نحدد مبحثا خاصا بالتذوق الجمالي ، وذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلي وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لاحساسنا ، في أنها تبرز فكرة كامنة ، هي موضوع هذا التأمل وهي اساس التقدير الجمالي .

واخيرا فان الفضل الاكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، انما يعزى الى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمالي الصوري Formal Aesthetic بعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب اليه الدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ - شوبنهور : ١٧٨٨ - ١٨٦٠ SHUPENHOUR

يعرض شوبنهور - وهو من تلاميذ كانت - لموقفه الجمالي في كتابه المسمى " مذهب الفنون الجميلة " حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى اليه الانسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم ارادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف اذ أنه يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميافيزيقي من خلال

صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفن عند (شوبنهور) هي الوصول الى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تتحقق ارادة الفنان عن طريقها ، من خلال ابداعه الفني •

ويضع شوبنهور الموسيقى في قمة الفنون جميعا ، وهو يرتب الفنون الجميلة بادئا من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم الشعر المأساة وينتهي الى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعا وأسماها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها ارادة نقية تحقق تمثلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الارادة وتمثل الموجودات•

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية •

النظرية الماركسية اللينينية في علم الجمال

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي، وبهذا فان اصحاب المادية الجدلية — أي الماركسيين اللينينيين — يرون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية، هذا الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الانسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم انما ترجع الى ٢٥٠٠ سنة تقريبا أي الى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولا سيما في آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط وافلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس اوغسطين وتوما الاكويني وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجمال الالهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في عصر النهضة تيارات انسانية وواقعية معارضة لنزعات القرون الوسطى الغامضة .

وفي عصر الانارة تصدى أمثال أدموند بورك وهوجارت ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته — تصدى هؤلاء جميعا لافكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون

جميعا ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطا وثيقا •

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا والتى اصطنعها كل من كانت وشلنج وهيجل ، قد أدت بأصحابها الى الوقوع فى تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالى • غير ان نخبة من المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى وتشير نشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية • وكان هذا ايذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى وركائز الايديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى ان هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقدية •

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : انه العلم الذى يدرس تمثل او فهم الانسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وادراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤدية الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الانسان وفهمه للعالم •

وعلى هذا فان مجال الاستطيقا الماركسية انما يتحدد بالنظر الى اهدافها التى أشرنا اليها ، وتتلخص فى تمثل الانسان الجمالى للعالم المحيط به •

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ ـ دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية •

٢ ـ دراسة طبيعة الجمال الذاتى (أى جمال الشعور) •

٣ ـ مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وابعادهما فى مظهرهما الملموس •

ويختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين المثالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بان الاساس الموضوعى لادراكنا لظواهر الجمال فى العالم المحيط بنا • هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان • وقواه الخلاقه ـ التى تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع ـ تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامـــة •

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسيين عدة مقولات جمالية أهمها : الجميل والقبيح • والنبيل والوضيع • والتراجيدى والكوميـــــدى • والبطولى والعادى المتواتـــر (Vulgar) •

وتقابلنا هذه المقولات خلال ادراكنا الجمال للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية • أى فى نشاط الانسان الانتاجـى والاجتماعى والسياسى والثقافى • وفى نظرته للطبيعة • وفى جميع نواحـى حياتنا اليوميـــة •

أما الوجه الذاتى للتمثل الجمالى أى المشاعر الجمالية وأذواقنـــا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالى • فان الاستطيقا الماركســية تعتبرها مجر انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية

فنحن نشعر بالمتعة والحيوية ازاء ظواهر الابداع الانسانى وتقـــدر صراع الانسان من أجل نصرة الأهـــداف النبيلة التى تحقق حرية البشـــر وسعادتهم ونعجب به • كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيـــح

ووضيع من الظروف التى تحيط بالانسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والابداع الفنى ، جزءا هاما منها بل هى القسم الاكثر اهمية بها ، وهى مجال العمل الابداعى الذى يصدر وفقا لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . واذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الانسان للعالم وهى تدرس المبادئ العامة لموقف الانسان الجمالى ازاء الحقيقة الواقعية ، وهى علم ايديولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة . فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية . على وجه العموم ، وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات .وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون . وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفنى ، وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدات الاجتماعى ومواقف المدارس الفنية المختلفةومدى ارتباطها بجماهير الشعب وحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن ، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات انما تتم فى اطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل .

ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينية هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون

أساسا لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكى تسهم فـى عداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية •

وهكذا نرى الى أى حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادية التاريخية وأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى •

الاتجاهات الاخيرة فى علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة فى هذا المجال تتجه نحو اقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشيا مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجيا الى تبنى النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الانسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما فى مجال الدراسة الانسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ولهذا فان أى محاولة لاقامة علم عجريبى للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، أذا اغفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال انما تمتد أصلا الى الذوق وهو ذو طابع فردى بحت ، يقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الاقتصادى أو التاريخى العام ، فان استنادنا الى هذه الاطارات مجتمعة او منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الاذواق والمواجد فى اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الاساس الراسخ لأى تقدير جمالى . وسيكون قصارى ما نصل اليه — اذا أغفلنا هذه الفروق — رمزا رقميا يعطينا صورة مبتسرة للكم الاعجابى الذى يعتبر — فى نظر التجريبيين — مؤشرا على القطاع الذهبى . وهو ليس — فى حقيقة الأمر — سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عمليا من رصدنا الكم الاعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد .

وربما احتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى انما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الادعاء فان علم الجمال سيصبح علما طبيعيا وصفيا تقريريا ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الافراد ، مهما اختلفت اذواقهم وبيئاتهم واجناسهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعا على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافا جوهريا فى الحكم على ظاهرة جمالية وحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يصمها الآخر بالقبح .

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتذوقين أنتفاء الجانب الموضوعى تماما من عملية التقدير الجمالى ، والا أصبح هذا التقدير موقفا سيكلولوجيا بحتا ، وتحولت فلسفة الجمال الى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الاعجابى حول سمات معينة ، فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه ، والذى يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على التشتت غير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، الا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية

جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد و التقليديين المحافظين الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها الى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعية بصدد أحكامنا القيمية الجمالية ، انما يقطع بطريقة حاسمة بعدم امكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يتعلق بالصلة بين علم الاخلاق وفلسفة الاخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبى فى مباحثه ، انما يرجع فى الحقيقة الى عدم وجود علم للفن — ادعاء ليس له سند واقعى أو منطقى ذلك أن النقد الموجه الى علم الجمال التجريبى هو بعينه النقد الذى يوجه الى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل اليه هذا الاتجاه هو ابراز أهمية ودو تكنولوجيا الفن فى تصميم وانجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث — فى مجال الدراسات الاخلاقية — بالنسبة لعلم الوقائع الاخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس السلوكى فى تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفى — كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، واستخدامهم لاسلوب القياس الكمى — أتجه الباحثون فى هذا المجال الى استخدام الطريقتين التجريبية والاستبطانية فى منهج البحث السيكولوجى ، ولا سيما فى مدارس التحليل النفسى .

وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا فى الاغراق فى نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الانسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومترى عند مورينو وجرفتش وغيرهما . بل لقد اتضحت هذه الحقيقة قبل ذلك ـ عند أميل دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما الح على ضرورة استناد علم الاجتماع الى الفلسفة فى كثير من قضاياه ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفى .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا اليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند الى اطار فلسفى واضح المعالم .

وقد اختلفت مواقف الجماليين المعاصرين فى تفسيرهم لظاهرة الجمال ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر فى اتجاهين كبيرين :

أولا ـ اتجاه نظرى ميتافيزيقى : ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه وجبريل سياى واتين سوريووتولستوى ورسكن وكروتشى . وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون الى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية ـ فى تفسيرهم للجمال الموضوعى ، هذا الجمال الذى ينبث ـ حسب رأيهم ـ فى وحدات الجمال المحسوس أى انهم يجعلون للجمال مصدرا يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه .

فنرى كروتشى ـ من اتباع هذه المدرسة ـ يعتبر علم الجمال لغة عامة أو علما للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية ـ وهى احدى مراحل صعود الروح العالمية ـ نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره ادراكا حدسيا

مباشرا للجزئى أو للمفرد الذى يتجسد فى الصور الحسية ـ وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن ، فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الانسان ،أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن من غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شئ ما أو صفة ولكن الأساس الموضوعى للفن الجمالى الالهى المشاهد فى الطبيعة ، والذى يعد نقشا يبدعه الله فى مخلوقاته . فالفن الكامل انما ينقل عن جمال الطبيعة الالهى ، ومن ثم فهو يدفع الانسان الى التسامى اخلاقيا ، ولهذا فاللفن عند رسكن دوره الفعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر بولستوى ، الفن شرطا جوهريا للحياة الانسانية ، ويعرفه بأنه نشاط انسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد الى الآخر ، ولهذا فان الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه ، يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتنق الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شئ الى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لاظهار القيم التى تحتاج اليها فى حياتنا . لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتستد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشلط الحيوى .

وأخيرا نجد جورج سنتيانا ، يشير الى أن الجميل هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا ـ أتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي في دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف اليه الاتجاهين الوضعي والعلمي) فيمثله فخنر ، الذي يعد رائدا لهذا الاتجاه في علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء في الكشف عن الجمال الموضوعي بادئا من الواقع المحسوس لكي يتوصل الى تعيين القطاع الذهبي في وحدات الجمال المحسوس وفي سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الاشكال والمساحات ووضع عدة جداول احصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا في هذا الاتجاه

وجاء أتباع من مدرسة فخنر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء باميل دوركيم الذي ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا تيار علم الجمال الفزيولوجي عند جرانت ألن ، وعلم الجمال النفسي عند فوندت ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدي عند هربرت سبنسر .

وقد حاول تين . تأسيس علم جمال تاريخي ، بتحديده للخصائص الموضوعية الثابته لظاهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار الى ان ثمت عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهي : البيئة والزمان والجنس

وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التي انجزها في القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالي عند مدرسة دوركيم وبذلك اصبحت الدراسات الجمالية فرعا لعلم الاجتماع ، وقد أسهم شارل لالو الذي أشرنا اليه ـ بمجهود كبير في ارساء دعائم هذا العلم ، وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتتعرض لوظائفة الاجتماعية وللدور الذي يلعبه

عى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الابداع الفنى واسلوب التعبير الفنى فنظر الى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع وان الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فان التذوق الجمالى للاثار الفنية لا يمكن — فى نظرهم — أن يكون أساسا للحكم الجمالى اذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ،ولاسيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين الى الآن — تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبه ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتان فلدمان ، وهنرى فوسيللون مؤلف كتاب " حياة الصور " وريموند بابيه صاحب كتاب " استطيقا اللطف ،ودنيس هويسمان مؤلف كتاب " علم الجمال " وجاربت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن اتيين سوريو ، أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى افضى به الى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل الى نظرية فلسفية فى المعرفة فهو يرى أن الفيلسوف ينظر الى انتاجه نظرة الشاعر الى قصيدته أو الرسام الى لوحته المبدعه .

ومن أهم كتبه كتابى " الصلة بين الفنون الجميلة " و "مستقبل علم الجمال " .

علم الجمال التطبيقى

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية . وتتدخل الى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون الى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة الى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت الى التجويد الفنى ، ويبذل منتجوها جهدا كبيرا لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية

وعلى هذا فاننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجال الفنون الطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، الا أننا مع هذا — لا نقيم حدا فاصلا بين ما هو خالص وما هو فن نفعى ، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا فنحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا الى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقى ، وقد تكون هذه أول أشارة الى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول – فى أبحاث تالية – أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم ، وميادينه ومقولاته ، ونكتفى بالتعريف به فى ايجاز على هذه الصفحات المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الاداء الفنى فى الفنون التطبيقية العملية ، والذى يتخذ طابعا أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الاحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء فى الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لانتاج فنى تطبيقى معين . وثمت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الاسكندرية . ينصب على دراسة الكم الاعجابى لاذواق مستهلكى الاقمشة ، ذلك بالتعرف على الالوان والخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الانتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والاساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث فى مجال الصناعات الاخرى مثل صناعة السيارات والازياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول " قيام علم جمال للصناعة ، على نسق علم النفس الصناعى وعلم الاجتماع الصناعى ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل فى مجال الفن المعمارى – وسنورد فى هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع – ويمكن أيضا تطبيقها فى فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من

الداخل (الديكور) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفني الجمالي .

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهي – على ضخامة انتاجها المعاصر – لم تحظ الا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذي يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الاطار المذهبي لفلسفة في التذوق والابداع الفني . تتيح لنا القاء نظرة تكاملية عن الفن العربي المعاصر في مختلف أوجه نشاطه .

الفصـــل الثـــــانى

علـم الجمـــال الصناعـــى

من الأمور الملاحظة فى القرن العشرين أن حياة الانسان العاديـة تزخر بجملة من الاشياء ذات صلة وثيقة بالفن ، ونحن ولاشك نحـس بالمناقسة الشديدة بين منتجى السلع فى محاولة اخراج منتجاتهم بصورة اكثر جمالا ، وكذلك ما نراه فى استخدام فن الديكور فى المحـلات التجاريه والمكاتب الخاصة والعامة - وفى المنازل وكذلك فى انتاج قطـع الاثاث المختلفة .

والأمر الذى لا شك فيه أن هذه المنتجات تتميز بخصائص جماليـة تختلف عن تلك التى كانت تسيطر على الانتاج الفنى قبل هذا القـرن ولا سيما فى صناعة الحلى . وقد ترتب على هذا ظهور رأيين متعارضين بهذا الصدد رأى يذهب الى أن منجزات الصناعة التى تحقق منفعـة للانسان وظيفتها بنجاح تعتبر من أعمال الفن الجميلة ، والرأى الآخـر يذهب الى أنه لا بد من أن ينطوى تصميمها على سمات جمالية ظاهـرة الى جوار منفعتها اذ أن الجمال لا ينبع من المنفعة وحدها ، وقـد تغلب هذا الرأى الأخير فى مجال علم الجمال الصناعى فلا يكفـى أن تتسم السلع بالجودة فقط بل لابد من جمال التصميم .

ويندرج تحت الفن الصناعى الجميل ، الاجهزة المنزلية ووسـائل الاتصالات واللعب والأدوات الصحية والمذياع والخلاطات وافـران

البوتاجاز والسيارات والأوانى وصوامع التخزين وأجهزة التجميل والادوات المكتبية والآلات الكاتبة والحاسبة وغيرهـــا •

وكذلك فان الفن التجارى يستخدم وسائل الاعلام والدعاية لترويـــج السلع وتنطوى وسائل الاعلان على الملصقات الدعائية • واللافتـــات والاقمشة والمطبوعات والأفلام وكلها لا بد من أن تكتسى بطابع جمـــالى مميز حتى تجذب اليها جمهرة المستهلكين •

ويلاحظ أيضا أن الفن المعمارى — وهو فن قائم بذاته — قد تأثـــر بتطور الصناعات الحديثة فنجد مثلا المبانى المخصصة للأعمال الصناعيـة كالمصانع والطواحين ومحطات السكك الحديدية والكبارى والمطـــارات وخزانات الوقود والمطارات نجد تطويرا هاما فى أشكال البناء فى كــل هذه المنجزات بحيث تبدو مثيرة للذوق الجمالى •

وبقدر التطور الذى طرأ فى مجال الفن الصناعى — على هذا النحو — بقدر ما تدعو الضرورة الى تدخل علم الجمال فى هذا المجال لمتابعة وتقييم الخصائص الجمالية التى تتميز بها المصنوعات الجمالية فى حياتنـا العصـــرية •

وقد ظهرت بالفعل — أعداد ضخمة من المنتجات الصناعية تفـــوق بكثير أصناف ما كان موجودا منها قبيل الثورة الصناعية فقد كان الضغـط على زيادة المبيعات عاملا اقتصاديا وحافزا لتطوير الانتاج الصناعـــى ولذلك عمل المصممون على ابتكار نماذج جديدة ذات طابع جمالى ، أذ أنه لوحظ أن الجمهور يتأثر كثيرا لجاذبية العلبة الجميلة المغلفـــة والسيارة البديعة المنظر الانسيابية الشكل والراديو ذو التصميم الدقيـق

وقد أرتبطت بالفعل جمالية التصميم بزيادة معدل الانتاج • وهنا تظهر ضرورة مباحث علم الجمال الصناعـى •

وعالم الجمال الصناعى يتعرف على تاريخ وتطور الحرف اليدويـة القديمة حتى عصرنا هذا • باحثا ومنقبا عن تلك القيم الجميلة او النافعة فى أعمال ومنتجات الفن الصناعى لدى الفراعنة والاغريق أو الاسلاميين وغيرهم ذلك لأن الحضارة الفرعونية عنيت بالعمارة والنحت كما عنيت الحضارة اليونانية بصناعة الأوانى الجميلة لحفظ الزيوت والخمور والعطور والمواد الأخرى • وبالنسبة للفن الاسلامى فقد كانت العمارة والزخرفة من أبرز ملامح الحضارة الاسلامية تجلت فى المساجد والدواويـن وبالجملة فان كل هذه الحضارات قد تميز تصميمها بالغرض الوظيفـى الذى صنعت من أجله •

غير أن هنالك اختلافا أساسيا بين الصانع قبل عصر الآلة وبـين المصمم الصناعى بعد اختراع الآلة • فقد كان الأول مشغولا بخامـة واحدة أو بعدد محدود من الخامات النادرة كالفضة والذهب مثـلا أما الثانى فانه يشتغل فى نطاق غير محدود من الخامات •

وفى العصر الحديث نجد حركة تأثير مباشر بين المدارس والتيـارات الفنية • خاصة فى الفن التشكيلى وبين كافة المصممين الصناعيين فـى العصر الحديث ومن أبرز هذه المؤثرات مدرسة الباهوس Bauhaus والتى تولت بصماتها فى الفن الصناعى فى الغرب وخاصة فى امريكا •

والمشاهدة الغريبة أنه حدث ما يشبه الانقلاب فى الفن اذ حدث تحول من فن يتسلط عليه الشعور الدينى الى فن يزداد قربا وتعبيرا

عن الاحتياجات البشرية الدينية ، فتحول الفن من اطار المعبد أو الكنيسة الى فن الحجرة Chambre وفى عصر النهضة نجد تحـــول الفنانين تدريجيا الى الفن الجميل • بينما اشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية فى التصميم المعمارى للمبنى والصناعات اليدويـــة وغيرها وهكذا أصبح التمييز بين ما نسمية بالفنون الجميلة والصناعـــات اليدوية واضحـــا •

وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أصبح من الممكن تصنيع المنتجات آليا ، كتصنيع كرسى مثلا اذ قل من ناحيـــــة الجودة وازداد انتاجا آليا • مع ظهور قلة الجودة فى هذه المنتجـــات عن المنتجات اليدوية وكذلك اختفى العنصر الجمالى فى اخراج السلعـة الصناعية بعد أن كان عنصرا هاما فى الصناعات اليدوية •

ومع تعاظم الانتاج ووفرته نتيجة استخدامه الآله والمستوى الزخرفـــى فيه تنبه رجال الصناعة خاصة فى انجلترا الى هذا النقص فقامـــــــوا بمحاولات لاعادة الخصائص الجمالية والفنية فى المصنوعات بهدف زيادة الاقبال على شراء المنتجات السلعية والارتفاع بنسبة المبيعات وذلـــك عن طريق اخراج المنتجات بصورة جذابة وجميلة •

ولقد كان انشاء المتحف الأهلى بلندن National Gallery عام ١٨٣٢ لهذا الغرض حتى يشد انتباه المشتغلين بالصناعة الـــى روائع الفن العالمى من تصوير ونحت وحفر وزخرفة الخ ••• ولقد أثمرت هذه الطريقة فيما ظهر من حرص رجالات الصناعة على الأهتمام بالعامل الجمالى واضافته الى المنتجات المصنوعة آليا ، بل لقد تنافس كثـــير منهم فى هذا المضمـــار •

وحفل منتصف القرن التاسع عشر بانشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناة والمصمين الصناعيين ولتمدهم بأفكار ناضجة أخذت من التراث الفنى للاستعانة بها فى منتجاتهم .

وعلى سبيل المثال نجد أن نمو المذهب الرومانسى قد ترك أثره فى تصميم العمارة والالآت فى القرن التاسع عشر . اذ يعتبر جسر لندن من الامثلة على هذا حيث نجد امتزاج أشغال الحديد مع العمارة الاسكتلندية فى القواعد المحمل عليها الكوبرى وكان " جون راسكين " الفليسوف الجمالى — فى ذلك الوقت — من أبرز المدافعين الذين دعوا الى الاقتباس من الطراز القوطى المعمارى فى العصر الحديث . وكان لدعوته هذه أثرها . فقد تم انشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطى ومنها محطة سكة حديد تيودور التى استخدمت فيها زخارف مستوحاة من القرون الوسطى .

كما نالت بعض المذاهب الفنية الاخرى استجابة قوية فى مجالات الثورة الصناعية حيث أمكن تطبيق الفن على المنتجات الصناعية . ففى الفترة ما بين عام ١٨٩٠ وعام ١٩١٠ أظهرت حركة التجديد فى الفن نوعا من الزخرفة تمثل فن الاعلانات أو الملصقات الدعائية . وفى تصميم الكتب والعمارة والاثاث وفى تخطيط الميادين العامة والحدائق . ويقدر أهمية هذا التجديد من وجهة النظر الزخرفية بقدر ما كان تأثيره فى مجالات الصناعة والمعمار . ويمكن القول بأنه حقق الدور الكبير فى عصر الآله وعليه قامت مشكلة التصميم الصناعى — على حد قول أشهر المصممين " سوليفان " و " فان دى ميليه " — الا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وما طرأ على المجتمعات من تغيير كبير فى مجالات

الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بدأ المهتمون فى التفكير فى أسس جديدة للطراز المناسب للفن والصناعة .

وما أن اصبح عصر الآلة أمرا واقعيا ، بدأ الناس لا يهتمون فقط بكيفية استخدام الاشياء او المنتجات الصناعية بل يهتمون أيضا بالحصول على الشئ الجميل .

وقد كان تأثير الاتجاهات والمدارس الفنية فى الصناعة فى العصر الحديث واضحا ، ومن أبرز المدارس الفنية التى سبق الاشارة اليه مدرسة الباهوس Bauhaus وكانت الفكرة هى انشاء أتليهات (مراسم) لعمل التجارب على الخامات الجديدة والوسائل العملية لعصر الآلة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج الصناعى وتقديم كافة التجارب والخبرات للفنان المصمم ما يجعله قادرا على تفهم مشكلات الصناعة وذلك بالتعرف على خصائص وخصوبة المادة او الخامة المستخدمة فى الانتاج بطريقة علمية دقيقة وهى تحرر الفنان المبدع أو المصمم المبتكر من معلوماته السابقة ، لاعادة تهيئته لعالم الانتاج الواقعى ، وقد استهدفت مدرسة الباهوس أيضا رجال الصناعة لتنمية ذوقهم الجمالى للتخفيف من سطوة المادية والنفعية .

ومجمل القول ان هذه المدرسة الفنية جعلت مهمتها الحيوية هى تلقين طبيعة التصميم الجزء لا يتجزء من كل ما يستخدم فى الحياة اليومية ، واستهدفت أيضا من أى تصميم أن يتطور من أجل خدمة الناس لحياة أفضل ، وقد كان تأثير تعاليم الباهوس فى هجرتها الى أمريكا مؤثرا وفعالا ، فقد كان لهجرة جروبيوس واستقراره فى هارفارد أثره فى تغيير الطرز المعمارية ، لمبانى التعليم بما يتجاوب مع طبيعة الحياة

الامريكية • كما كان لغيره من رواد هذه المدرسة أن مكنت للتصميم الصناعى بأمريكا من التطور السريع بقدرة فائقة فى مشروعات الانشاءات والعمارة والطرق والمواصلات •

ويمكن أن نقول بأن الاتجاه الحديث للفن الصناعى كان وليدا لعلم الجمال وتطبيقاته فى مجالات الحياة والمعيشة والمنتجات الصناعية لذلك وكأن المصممون الصناعيون يؤمنون بقيم جمالية متطورة تراكب حركة التطور والتصنيع • ويكفى أن ننتقى أنموذجا من الادوات الصناعية • كآلة التليفون مثلا أو الموقد (الفرن البوتاجاز) حتى نجد تطورا كبيرا فى الشكل وفى كيفية الاستخدام بما يحقق القاعدة الجمالية التى يستهدفها المصمم الصناعى • بمعنى أن الوظيفة الجمالية لشكل المنتج وملمسة ولونه وحركته وحجمه وجاذبيته أمور هامة من الناحية الجمالية •

ومما لا شك فيه أن الهدف الذى يحرك المصمم الصناعى التطور المنتجات يتجاوز نطاق المنافسة التجارية • الى تحقيق بعض السمات الجمالية لكى يأتى التصميم الناجح فى شكل جذاب • والحقيقة أن الاشياء النفعية المعروضة فى بعض المتاحف او قاعات العرض لم تقلل كذلك من الهدف التجارى الاساسى لرجال الصناعة الى جانب قيمتها الجميلة •

القيمة الجمالية فى الصناعة :

قد تكون بعض منتجات الفن الصناعى بالمستوى الجمالى المطلوب وذلك نتيجة لمستوى محدود من تنفيذ التصميم دون أن يحقق التصميم الأمثل • وقد يأتى العكس تماما فنجد مستوى التنفيذ تتوفر فيه

الجودة الصناعية دون توفر الطابع الجمالي أو الزخرفة أو الجاذبية وقد حدد دنيس هويسمان D. Huisman علم الجمال الصناعي بقوله أنه يعنى بكل ماهو جيد وجميل في الانتاج الصناعي ، وما يضفية من قيمة جمالية تفرض نفسها على المنتجات الصناعية وفق مجموعة القواعد الاتية التي يتعين الالتزام بها .

١ ـ القاعدة الاقتصادية : Loi économi

وهي تتعلق بتوفر الخدمة المستخدمة في الصناعة ومدى تراثها وخصوبتها وامكان تصنيعها واخراجها بصورة جذابة .

٢ ـ القاعدة الوظيفية : Loi d'emploi

حيث ننظر للقيمة العملية للمنتجات ومدى توفر الانسجام والوحدة بما تحقق الغرض والفائدة من استخدامها العملي .

٣ ـ قاعدة الانسجام بين المظهر والاستخدام :
Loi d'harmonie entre l'apparence et l'emploi
حيث يتوفر الانسجام بين الخصائص الجميلة للشكل والحجم واللون وبين الاشباع العملي والاستخدام في الحياة .

٤ ـ قاعدة الوحدة والموضوع : Loi d'unitét de Composition.
وتتحقق في توليفة العناصر المتباينة في تركيب صناعي في اطار جذاب .

٥ ـ قاعدة الاسلوب Loi du style

حيث نطبق أسلوبا للانتاج الصناعي والحرفي يراعى فيه استغلال

كافة المهارات والقدرات التكنيكية ٠

٦ — قاعدة التطور والنسبية- Loi d'evolution et de relativite

وهى تكفل امكان تطوير المنتجات الصناعية وملاءمتها لعوامل ومتغيرات متباينة ٠

٧ — قاعـــدة الذوق Loi du gout

من حيث اختيار الأبعاد والشكل والحجم والتفاصيل والألوان ٠

٨ — قاعدة الاشـباع : Loi de satisfaction

وهى تحقق التعبير عن استخدام المنتجات فى وظائفها المحـــددة وقيامنا بوظيفتها على أكمل وجــــه ٠

٩ — قاعدة الحـركة : Loi du movement

من حيث مجال الحركة والحيز والظروف الجوية أو المائية أو الارتفـاع أو العمــــق ٠

١٠ — القاعدة التجاريــــة : Loi Commercial

وهى تكفل للسلعة خصائص الجاذبية وتسويقها والاقبال عليها ٠

١١ — القاعدة الغائية او الوسيلة : Loi d'hierachie ou de finalite

ويراعى بحسبها الا تبعدنا الخصائص الجمالية عن المنفعة المتوخاه من السلعة المنتجه ٠

١٢ — القاعدة المرنــــة : Loi de Flexibilité

وبحسب هذه القاعدة يتعين اختيار المواد التى تصنع منها السلع بحيث تكون على درجة من المرونة تسمح بامكان تشغيلها واعطائهــــا مسحة جمالية •

١٣ — القاعدة التضمينية : Loi des arts appliqués

وهى تحقق التكامل بين البيئة الصناعية الجميلة وبين العمــــل واستخدامات السلع وعلى العموم فان الانتاج بصفة عامة انما يتحدد عن طريق التصميم الصناعى نتيجة لتخطيطات تتأثر بخيالنا الغنى وقدرتنــا على الابتكار وقد تكون محصلة هذا الخيال تجريدا لشكل منتجات معينة وتطويرا لصناعتها •

وقد يتقبل معظمنا الواقع بما فيه من أنواع فنية صناعية كالعمـــارة والتصوير وصناعة النسيج والأوانى وغيرها باعتبارها انعكاسات لقوة العصر وحضارته وتقدمه الصناعى (كتكوينات موندريان فى العمارة الشاهقة — ناطحات السحاب بأمريكا وقد نتقبل أشياء صناعية أو منتجات مصنوعـــة — لا لأنها مفيدة فحسب بل لأنها جميلة أيضا •

ولقد كان فى مقدور رواد عصر النهضة أمثال ليوناردو دافنشـــى أن يقوموا بتصميم كثير من الاثاث والملابس والمبانى والميادين العامـــة لما لهم من طاقات هائلة ودراية كبيرة بالفنون المختلفة وتطبيقاتهـــا العمليـــــة •

ومن المؤكد أن تأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون الصناعيـة والتطبيقية واضح للغاية • فنجد أن اكثر من فنان يتحول تدريجيـــا

الى فن الاعلان وتصميم علبة التعبئة ، وكذا الاثاث وما شابه ذلك ، بل قد يتجاوز ذلك الى قيام الفنانين بدور المصممين الصناعيين .

ومن خلال النماذج والتخطيطات الاولية (الكروكيات) يتضح الغرض الوظيفي واهميته بالنسبة للتصميم الحديث وهو الحاجة الى انتاج أشكال معبرة — في حد ذاتها — عن وظيفة العمل المصنوع ، فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة نقل — ومن ثم بيان الجمال ينبغي ان ينبع من هذا الترابط العملي بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه اضافة سلعية تزيد من قوة السلعة الشرائية — فقطار الديزل في وقتنا هذا يختلف تماما في المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها غير جميل ، ولم تكن سوى مجرد آلات مثبت بها عجلات صممت من أجل الانتفاع بسرعتها فحسب ، أما الديزل الحديث فيعطي احساسا بالسرعة بشكله الانسيابي الطويل .

وهذا الشكل يساعد على التخفيف من ضغط الرياح على مقدمة العربة وجوانبها الامر الذي تزيد معه سرعة القطار ، وهذا يتفق مع الغرض الوظيفي لصنع هذه الآلة .

وينطبق نفس الشيء على الطائرة والسفينة والسيارة ، فقد اتفق على أن السيارات التي انتجت على التوالي بعد عام ١٩٠٠ شكلها أفضل بكثير مما كانت عليه قبل ذلك ، حيث كانت مجرد عربة متحركة تشبه تلك العربة التي يجرها الخيول . ولكن اذا كان لتطور شكل السيارة تأثير على مدى قوتها فهذا شيء يختلف عما نحن بصدده من حيث أن تطور تصميم السيارات الحديثة واتخاذها شكلا أكثر جمالا لا يرتبط بمقدار جودتها من الناحية العملية ، فبعض السيارات الحديثة الجميلة تقل في

جودتها عن سيارات أقل جمالا منها ، وكذلك فانه اذا كان حجم السيارة او شكلها الانسيابي لهما مدخل في سرعتها ، فان تحديد السرعة النهائية لا يرجع اليهما وحدهما بقدر ما يرجع الى تصميم آلات السيارة نفسها ومدى قدرتها على الحركة السريعة ، كما هو الحال في سيارات السباق مثلا .

وقد تكون الحاجة الى مثل هذه العلاقة بين الشكل والغرض الوظيفي مدعاة الدهشة أحيانا مثلما نجد في الدراجة الخاصة بالاطفال أو المفراه (مفرمة اللحم) أو المكواة الكهربائية ، حيث أنها صنعت بشكل انسيابي ذلك لأن الغرض الاستعمالي للشئ ليس له صلة بالشكل الجديد ذى الاسلوب الرقيق .

وعلى أية حال فاننا نلاحظ أن مكان الفنان الصناعي في مجتمعنا انما يقع الى حد ما بين عالم الفن وعالم التجارة — في مختلف المجالات — والأمر الذى لا شك فيه أن هذا الفنان كمصمم بجمالية السلعة الصناعية قد حقق للانسانية الكثير من التقدم الصناعي بشكل ملموس من أجل حياة أفضل .

ولعل دور الفنون الصناعية والتطبيقية في عصرنا هذا يعكس الطابع المعاصر للفنون الجميلة بوجه عام ، ويوضح لنا التاريخ تغير العلاقة بين الفنون الصناعية والفنون الجميلة ، اذ نجد على سبيل المثال لا الحصر ، أن فن الاثاث الايطالي أو الاواني الفخارية لا ينفصلان عن الفنون الجميلة سواء في العصر اليوناني أو الايطالي .

ولقد استخدم الفن الصناعي المعاصر المصممين النابغين وسمحت

الشركات بما لديها من امكانيات حالية أن تستهدف ايجاد تصميمات كثير من الادوات التى ترضى أذواق شعبية على مستوى بلدان العالم فى مجالات صناعة السيارة أو النسيج أو طباعة الاقمشة ... الخ .

وما نشاهده من سيارات متشابهة وأثاثات متشابهة وطرز الملابس المتشابهة هى نتيجة انتاج بالجملة وتسويقها كلها عن طريق الاعلانات المطبوعة بالجملة والتى تنشر بين الملايين .

ومن سمات العصر الحديث تحول عدد كبير ممن يزاولون الفن الجميل الى الفن الصناعى والتطبيقى نتيجة للصعوبات التى يواجهونها للتسويق مصنفاتهم الفنية فيسعون الى الربح وربط انتاجهم الفنى بحاجات اجتماعية وصناعية ملموسة تعود على الفنان وعلى الممول بالفائدة والامر الذى لا شك فيه أن ثمة عوامل ومتغيرات مختلفة دفعت بالفنانين بعد النمو الاقتصادى الرأسمالى والتوسع الصناعى وتطور أساليب الانتاج فى العالم الى عدم تكريس حياتهم كلها للاهتمام بالفنون الجميلة الخالصة وقيمها ومعاييرها الجمالية ونزعاتها الفنية ، ولهذا فاننا نلاحظ كيف أن الفنان الحديث قد انفصل عن المجتمع ووقع تحت وطأة رجال الصناعة فاندفع الى انتاج اساليب تجريدية ورمزية غريبة كما أنه قد انساق فى بعض الاحايين الى الانتماء لجماعات من الفنانين أو الجمعيات لها اهتمامات اجتماعية خاصة . وبهذا نجد أن مسار الحركة الفنية العامة تحول تدريجيا من الاكاديميات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الى جماعات الفنانين الخاصة والمدارس الفنية الحديثة كالتكعيبية والوحشية والباروك والبلوريدار ، والسريالية وغيرها ؛

واذا ما حاولنا أن نتطلع الى مستقبل علم الجمال الصناعى ، فانــه يتعين علينا أن ننظر بعين الاعتبار الى ذلك التطور الهائل فى مجــال التكنولوجيا الذى ترك أثره الواضح فى حياتنا ووسائل معيشتنا ، فقــد ترك بصماته الواضحه على منتجاتنا الصناعية وفى مدننا ومنشأتنا الصناعيــة وبيوتنا وكافة الأشياء النافعة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية .

ومما لا شك فيه أن القوى المحركة او الطاقة الفعالة لحضارتنا تكمــن فى شكل الوقود الذى استخدمته البشرية منذ أقدم عصورها بادئــــة بالكربون فالبخار فالبترول فالكهرباء فالقوى المائية الهيدروليكية فالطاقــة الشمسية فالطاقة الذرية التى يحاول العلم أن يستخدمها فى الاغــراض الصناعية والسلبية .

ومن ثم فان هذا التطور السريع لمجالات استخدام الطاقة فـــــى الصناعة ، انما يفرض نفسة على الباحثين فى مجال علم الجمال حتى يمكنهم ملاحقة هذه التغييرات المستقبلة ، على امتداد الأزمنة الماضية وعــــبر الحاضر وامتداد نحو المستقبل .

فثمة أشياء نافعة وأدوات مختلفة وتصميمات زخرفية ومعمارية وطباعــة فى حاجة الى خيال ابداعى وتصميمات متطورة وتخطيط على المدى البعيد يتعين على الفنان المصمم أن يعيه ويدركه تماما من خلال الاستطيقـــا الصناعية أو علم الجمال الصناعى المصمم أن يعيه ويدركه تماما من خــلال الاستطيقا الصناعية أو علم الجمال الصناعى بما ينطوى عليه من قيم جماليــة ونفعية توجه الانتاج الصناعى الى الوجهة السليمة .

وبهذا فان علم الجمال الصناعى ــ مع انه لا يزال يانعا ــ سيصبح فى

مقدوره أن يعبر عن تلك الرغبة المستمرة لتأكيد الجمال فى مجالات الحياة قديمها وحاضرها ومستقبلها .

الفصل الثالث

معنى التقدير الجمالى

تكلمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمة علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث . ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام . ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا لفظ " القيمة " ولما كانت هناك قيمتان اخريان هما الحق والخير فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير .

ولنبدأ اولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضوع آخر .

معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الانسان حياته على سطح هذه الأرض كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب عليه اطوارا أخرى . وكان يتجه ايضا بغرائزه وعقله الى مطلب اساسى وهو اشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والالتقاط اذ كانت الطبيعة تلقى اليه طواعية بأنعمها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل

بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديده كيفا أو كما أو زمنا أو كما نعهد فى الاساليب للانتاج الزراعى المعروفة • وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسة وتدبير المسكن والملبس وما الى ذلك •

وعلى هذا فلم تكن لدى الانسان الاول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه الى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل ، ومنذ كانت غايته الاولى الانتفاع العملى من هذه الظاهرات فحسب • وحينما وصل الانسان الى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة الى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لاستكمال شروط التكيف مع البيئة • والانسان الاول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا ان النظام الذى تصوره الانسان الاول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة • ولكنه كان — على اية حال — صورة صلحت لأن يتصرف الانسان ويسلك بحسبها ، وقد وضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجيا حسب تجارب الانسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الاخطاء بالتدرج • هذا الاتجاه الى التفسير والى تكوين نظام عقلى للظواهر — يكون أساسا للسلوك الانسانى — هو الذى مهد لظهور العلم او ما يشبه العلم • وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدما ويتبلور بالتدريج الى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فان اتجاه الانسان الى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الانسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك •

واذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل

التفسير الفنى فان ذلك لم يكن راجعا الى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنيا ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منهما على الاخرى ، فلقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا الشعور الخالص الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ الوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا اطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتشرت فوق اديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الالوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل ، وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عدة لتكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الاولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

والاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والاستمتاع تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع

ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والاستمتاع زمانيا فاننا نترجم التتالى المنطقى بأسلوب زمانى ، وقد تتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، وذلك لأنه من الناحية السيكولوجية تترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع مالحكم الجمالى أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل أو اثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذى يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ، ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أى تمييز أو فاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فأنت اذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول او تستمر طوال العمر اذا ما كنت تشهد الاثر الجميل باستمراره لهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة أما تقديرى للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية . على انه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا المرة بعد الأخرى فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الاثر بذلك قد ترابط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها ، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو الاندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الاثر الفنى ومعايشته فى صميم حياته النابضة ، وربما انتهى الامر الى نوع من التقمص والوجدانى وهى حالة تتجسد فيها الصورة فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية القصوى للتربية الفنية . وبعد الشعور بالاثر الفنى والاستمتاع به ، نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء ، ويقال بالفعل ان أول وسائل التعبير الفنى

عن الشعور بالجمال هو الغناء ، وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو بالموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثرا أو شعرا .

واذا انتقلنا الى الفنان ، فان الذى ينتج أثرا فنيا ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات واشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على ما انتجه من أثر فنى محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الاثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانيين فهو اذن — وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى — يحاول تقييم انتاجه الفنى بالنسبة للهيئة التى يعيش فيها سواء — كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة — ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحيا ما انتجه من أثر ، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الاثر الذى أبدعه يكون انعكاسا لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيرا حيا عن زمانة النفس .

ونترك الفنان لنتجه الى الشخص المستمتع بالاثر الفنى ، فاذا كان الفنان يرى دائما — وبعد لحظات المقارنة — أى آثاره التى انتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى — اذا ما توجه الى الاثر الفنى بعين مقارنة فاحصة — فاذا ما تحقق من جمال الاثر الفنى فانه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية على تقدير الجمالى — أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى

ملكته من أن ينفذ الى باطن الاثر الفنى وأن يدرك نواحى الجمال فيه • واذن فالحكم بأن هذا الاثر أو ذاك جميل ، يصحبه عادة شعور باللذة وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة — كما ذكرنا — على نجاحنا فى سير أغوار الاثر الفنى والكشف من مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع او التذوق الفنى •

فاذا اتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وانتاجهم • وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة فهل لنا أن نتساءل عما اذا كان فى استطاعة هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد استحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية ؟

الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها الى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، اذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة •

وقد حاول الفلاسفة الوصول الى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور • لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية •

وحتى اذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب — وان الاحساس بالجمال عملية حسية بحته وفرديه لا تتجاوز

رصد السمات الحسية الخارجية للاثار الجميلة ، فلا تكون لها ادنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فاننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفا تاما ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين احساساتنا " فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد ر يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الالوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف ... الخ .

ثم لنفرض جدلا أننا قد عرفنا الجمال تعريفا كاملا من الناحية المنطقية فهل يستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلمس - بواسطته - مسحة الجمال العالقة بالاثر الفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن اى تعريف مهما كان تاما فانه لن يعلم فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فاذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بعدها الى الحل المجهول ، فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية اى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت اليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل اليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل اذا أضفت انت رمزا يشير الى حالتك السيكولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل اليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته السيكولوجيةعن الرمز (ص̄) المعبر

عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن العامل السيكولوجى (س) فى الحالة الاولى ، (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالاحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أن يكون ابدا للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول الى النتائج أو الاحكام الرياضية ، أما فيما يختص بالظاهرات الجمالية ، فان الوضع يتغير تماما ، فلسنا هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والالم . واذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند الى شعور الفرد أو احساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا .

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند اتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر اصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الاحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطا باستحسان المجتمع أو تقبيحه لها .

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع الى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس والى تنوع اهتمامهم . لنحاول اذن أن نفسر بعض الشئ موقف المدرسة الاجتماعية ان هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لالغاء الفروق . الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمع وليس للافراد ، وقد انساقت المدرسة الاجتماعية فى هذا التيار

المعارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعي الذى ابتدعه "أوجست كونت" فى غضون القرن التاسع عشر ، وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم يحترمون الأسلوب العلمى التجريبى ، ولكن الحقيقة - كما سنرى - أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومجافاة للروح العلمية الحقه . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطا بعيدا فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية فأجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظاهرات الجمالية لكى يتيسر اخضاع هذه الظاهرات لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال الى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين أو أنواع المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم . وأيضا مثل الزاوية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها ... الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون فى المقام الاول تآلف الالوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . ومما تجدر الاشارة اليه أن فريقا من هؤلاء أو ممن تأثر بهم ممن يرون امكان اصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن . أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لاصدار أحكام جمالية على الأجسام الانسانية والحيوانية فنراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية للطول والعرض والخصر والصدر والوزن ولاجزاء الجسم الأخرى ، أى انهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الانسانى فقط ، ثم يستخرجون لتوسطات هذه

المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحسي ٠

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حي مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التي يجهدون أنفسهم في وضعها وتطبيقها — مهما بلغت درجة عالية من الدقة — فانها لن تنطبق الا على الجسم وحده ، ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهي بهذا لن تنفذ الى النفس والى لونها الخاص ، ذلك اللون الذي يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما ابدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الاثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا الى الصورة نفسها كموضوع أو الى ماتثيره الصورة في نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به ٠ فتتدخل كعامل مؤثر في تكوين الحكم الجمالي ، ولو أنه لا يعتبر عملا جماليا ٠ نقيا رغم أن قسطا كبيرا من الروعة والتقدير والاعجاب بالاثر الفني قد يرجع الى وقائع وذكريات في حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا ولنضرب لذلك مثلا خالدا ، فانه يقال ان المشاهد للجوكندا وهو في حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هانئة ، اذا رجع يوما آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزينا متألما فانه يرى نفس الصورة وهي في حالة الابتئاس والحزن ، والواقع ان التقدير الجمالي القائم على تداعي المعاني والذكريات وحدها لا يكون تقديرا من النوع الأول ، اذ أن التقدير الجمالي الذي يقترب من الحدس الخالق للفنان ، وانما يتجرد صاحبه من تداعي هذه المعاني وانثيال ذكرياته الخاصة بحياته هو ٠ وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها

- تيعـ أن التذوق الحقيقي للموسيقى يكاد يخلو من تداعي الذكريات ، فعند سماعنا للحن موسيقي ما ، لا تلبث أن تستهوينا - عند البداية - ذكرياتنا الخاصة . وسرعان ما ننساق الى الحكم بالجمال على هـذا اللحن ، لما يثيره من لواعج النفس وشجونها ، ولما ينطوى عليه من جمل موسيقية تنسجم مع لوننا النفسى . ومع هذا فان التقدير الجمالى للحن . وهو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتـى ويتماس مع موضوعه ، سواء كان قصيدا سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو روايـة يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، اذ هـى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) ... واذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هـذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة بـين الفنان والاثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا محاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهـلت جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد . واذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عـامة لبعض الظاهرات الفنية - وهذا ما يسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن - فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الافق تعصف بأسس هذا الموقـف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به الى أن تجبرهم الثورة الفنيـة على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفـا اكاديميا جديدا فى الفن . ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديـد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا .

ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون الظاهرات

الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد اخفقوا فى ادراك الذبذبات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فـنى يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة ، وطابع فريد ، اذا كان عملا فنيـــا خالصا وحيا • وتقدير هذه الحيوية انما يرجع الى لدى ارتباط هـــذا العمل وتداخله مع العامل النفسى الفردى •

الحـــق والجمــــال :

واذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن تنعته بالجمال ، فان الشئ يخلو من الجمال اذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابـــق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق ، اذ الصدق فى ميدان التعبير الفنى متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الاشياء الجميلة هو فى تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة • فليـــس الجمال هو الحق المنطقى أو الفلسفى أو العلمى • ولكنه الحقيقـــة منظور اليها من ناحية الوجدات والشعور •

الخـــير والجمـــــال :

وليس الجمال خيرا أو منفعة ، ولو أن افلاطون كما بينا يطابق بـــين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذى تعارف عليه الناس — كما نجد ذلك عند اتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الاثر الفنى بالقبح اذا ما تعارض مع مفهوم الخير •

والخـــــلاصـــة :

أن اختلاف الافراد فى مجال التذوق الفنى يجعل من الصعـــب

تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الاشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف اذواق الناس الى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة فى الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير اجمالا الى بعض هذه الاسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالى . فقد يكون الاختلاف راجعا الى التربية او البيئة بمعناها الواسع ، أو الى تأثير ماضى كل منا فى الحكم على جمال الاشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع اختلاف الاحكام الجمالية الى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ،فهم يظنون أن الشئ الجميل يجب أن يكون نافعا أو مفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا ، وانما يتصادف أن يكون الشئ الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعته بالجمال .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشئ وصفة الامتاع أو الملاءمة فيه . كما أنه يتعين الا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية ، فكثيرا ما تحكم على المرأة بالجمال لانها تمتلئ أنوثة وجاذبية وجنسية ، فيقع التقدير الجمالى تحت وطأة الشعور الجنسى — ولو أن فرويد — كما سنرى — سيقول بهذا التفسير .

واخيرا فاننا قد نحكم على الشئ بالجمال لانه جديدا أو غريب لم نعهده من قبل ، اذ أن الالفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الاشياء . والامر الذى لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر الى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال فى الشئ والصفات الاخرى المتعلقة به ،الا أننا كثيرا ما نعجز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا الجمال الشئ ،

ويكون ذلك داعيا الى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس• وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشئ الجميل كلما أزداد اقترابه من ادراك الطابع الجمالى فى الشئ الجميل •

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبت فنيا هذا التوجد فالتقييم الجمالى اذن هو الا تعبير عن علاقة بيننا وبين الاشياء التى تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا الى اصدار حكمنا عليها بالجمال • فالجهد الجمالى ليس سوى ادراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة • وكل ادراك للجمال انما هو تعبير عن هذا الاحساس أى عن دلالة الصورة على الاحساس فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا ، يشارك المتذوق فى تكوينة من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للاحساب بالجمال ، وأيضا من ناحية التحامه وتجاوبه مع ما اضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء وألوان عليها وما يخلعه عليها كذلك من ايدلوجيته أى من افكاره وآرائه وتقاليد عصره ونظمه السياسية والاجتماعية وكذلك ما يمنحه للاثر الفنى من تكنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة •

الفصل الرابع

حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التى تسبق الحكم الجمالى عملية معقدة ، اذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك فى أنها تجربة من حيث أنها ليست تجريدا لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهى ليست نوعا من الاستدلال المنطقى القائم على التأمل العقلى الخالص ، بل هى ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة ايجابية تلتقى فيها آثار حسية وغير حسية لاطراف متعددة

واذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام او الشعور العام ، فنتساءل اولا عما يعنية الرجل العادى حينما يصف شيئا ما بالجمال ؟

اذا حللنا الحكم الجمالى لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزا بين ما هو جميل وما هو نافع ، وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير ، وكل هذه المعانى يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن تجد معنى الجمال لديه مبرءا منها . بل أن الكثير من هذه المعانى يتداخل بالفعل فى الأحكام الجمالية للمثقفين أو لذوى الأذواق المرهفة ، فقد يكون الشئ لديهم جميلا ونافعا معا ، أو قد يكون جميلا ولطيفا

أو لذيذا او مريحا للاعصاب فى نفس الوقت •

وقد ينطوى الشئ على صفتين أو اكثر من هذه الصفات بالاضافة الى نعتنا له بالجمال • فقد نقول مثلا عن اللون الاخضر انه لون جميل ونجد أن فى نفس الوقت لون مريح للاعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة أنها جميلة وكذلك فان البطولة نافعة فهى تدفع بالانسان الى المجد وقد تحمى ذمار الأمة أو الاسرة او الافراد ، وهى ايضا خير لانها تتجه فى الغالب الى نصرة الخير على الشر ، اذ البطولة مقرونة فى الغالب بالشرف والنبل •

واذن فنحن نرى انه على الرغم من أن الشئ الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة الى معنى الجمال ، وانه قد يمكن بسهولة أن تميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال فى هذه الاشياء وما ينضاف اليه من صفات أخرى غير جمالية الا اننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادى تتداخل لديه هذه المعانى المتضاربة فى ادراكه لمعنى الجمال فالشئ جميل فى نظره اذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالى — أى المثقف تثقيفا جماليا — القبح كل القبح فى شئ نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، واذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص فى أى شئ أو أثر فنى يكون موضوعا جماليا هذه الخاصية هى كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الاخرى غير الجمالية فى الشئ موضوع الحكم •

ولهذا فان الفرد الذى يغلب صفة الجمال على الصفات الاخرى فى حكمه على الزهور مثلا ، انما يعد — من حيث سلامة التذوق — فى

درجة أسمى من الافراد العاديين من الناس ، الذين لا تـــزال الاحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بـــين الاحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة له ، وقد لا يكـون ذلك عن عمد ، أي بقصد تغليب المنفعة أو غيرها من الصفات عـــلى الاحساس بالجمال تغليبا يبدو فيه تدخل الارادة المتعمد الملحـوظ ، بل أنه قد يكون مجرا غفال — غير ارادى — لنواحي الجمال في الاشياء ، نظرا لخمود الاحساس بالجمال الذى لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى " جميل " اذن يتميز عن غيره من المعاني الأخرى عنـــد المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولســـنا نشير بهذا الى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعلـــيم والتدريب والتربية الفنية . واذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلا في أثر فنى محـــرم دينيا أو مستهجن من الناحية الاخلاقية ، كأن يعرض المثال جســـد أمرأة عارية مبرزا فيه ملامح الانوثة الصارخة — كما هو الحال في معظـــم تماثيل الفنان الفرنسي — رودان . وقد يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مثير لأحط الغرائز وفيه تعبير غير اخلاقي عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة الـــى الرذيلة أو الى الفساد والانهيار الأخـــلاقي . ولكن الذوق الجمـــالي رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجمال ، ومع ذلك فانبـــا يجب أن نضع في الاعتبار الا تكون الغاية الأصلية من انجاز هذا العمـل الفني هي مجرد اثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقيـــة والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هـــذه

الا للعاهات ، لهذا فاننا نشهد صراعا دائما بين الفن والدين والاخلاق وقد آثر معظم الفنانيين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة ، أن يعيشوا فى كنف الكنيسة مسترضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن اجملنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التى تتداخل مع معنى الجمال فى الموضوع الجمالى ، نعود فنتناول بالتفصيل فنبحث فى صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ — ومن الناحية الاولى نجد أى الشىء قد يكون جميلا فى نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ، وذلك كموسيقى الجاز وهى نوع من الموسيقى تستخدم فى ادائها آلات ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهى تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول تدق فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترامى الأطراف وسط قبيلة فى غابة استوائية ، ويقال بالفعل أن موطنها الأصلى هو جنوب أفريقيا . واذى فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الأفريقى . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا فى الولايات المتحدة ، بينما ترى الجزء الجنوبى من العالم الجديد . وقد طلعت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع أسبانى . وقد طغت على غربى أوربا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله . مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطغى على الحواس ، ولا يكاد المرء يتابع الحانها حتى يحس بارهاق شديد من هدف عنف الايقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى

الذى يكون له أثره العصبى على الراقصين على هذا النغم . والذن فهى نوع من الموسيقى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح اذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والاجهاد الذى يلقاه الانسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فانها تكون بمثابة اداة تنفيس وترويح عن المكدودين الذين يستمعون اليها ، يصل أذ أنه حينما الى مستوى عنفها وسرعتها نفسيا ، فانه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص او المستمع فى تفريغ شحنته من التوتر النفسى ، والاجهاد العصبى . ولهذا فان الراقص او المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة الى راحة الاعصاب وهدوء البال .

ونحن اذا قارنا بين حالة المستمع الى قطعة موسيقى الجاز وحالة المستمع الى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى فاننا نلاحظ فى الحالة الاولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر وشعور بالمجهود العضلى . كلما طال زمن الاستماع وهو فى اثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه واحاسيسه

أما فى الحالة الثانية فان الاستماع الموسيقى ، اما أن يكون سطحيا أو عميقا أما الاستماع السطحى فهو اما أن يولد الطرب او يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل التذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحى من النوع الثانى ، فان الموسيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أوفى أحلام اليقظة ، ويصبح كلما لو كانت اذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق انه مشغول بمتابعة خلجات نفسه ورؤى احلامه .

أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يحصل الا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعا حقيقيا للموسيقى أذ أنه حين يستمع الى اللحن لا يسرح خياله فيتجه الى حياته الشعورية او اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره الى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزا لقصة حيوية أو لاسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماما كما يكتب الأديب رواية مثلا . ولنضرب لذلك مثلا : ففى "بحيرة البجع" لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مصاغة فى قالب اسطورى : أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضى الأمير ردحا طويلا من الوقت يبحث فى البحيرة عن حبيبته بين البجع .... والمؤلف الموسيقى يبرع فى تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبحثه المجهد عن حبيبته "البجعة" كل هذا نستطيع أن نلاحظه فى هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نفسره ونحيط به اثناء سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتاج الى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السيمفونى .

وثمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور مأساة الانسان مع القـــدر فألف قطعة موسيقية عنوانها " القدر " وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة الانسان مع القدر ، كيف يقف الانسان أمام القدر عاجزا لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيما متعاطفا تعبر عن الحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائى وقراق دافئ يتمشى ولو ظاهريا مع آمال المرء وحاجاته فما أن يأنس اليه المرء ويضع آماله واهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة فيرغى ويزيد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع الى اللحن الموسيقى وهـو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلاميد من الصخـور تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الانسان الذى يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية الى سيرته الأولى كما يعود البركان الى هدوئه بعد ثورته الجامحه ويبدأ فى التستر وفى ترويض الناس ومداهنتهم والتقدم والتأخر الى أن يصل مرة ثانية الى درجة القســوة وهكذا يستمر لحن " فردى " فى تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس الى التأمـل والاستغراق فى موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن اموسيقى الجاز وكأنما تدق النفس دقا عنيفا يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام للحـن متابعة جمالية وذلك بتأثير الاجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن ان يكون ما هو غير مريـح - كموسيقى الجاز - جميلا عند طائفة من المتذوقين ، واذا استطعنـا أن نضع حدا فاصلا بين المريح و " الجميـل " فاننا نكون قد قطعنـا شوطا بعيدا فى تفهم معنى الجمال ، اذ أن غالبية الناس لا يزالـون يصفون الجمال بأنه خاصية فى الاشياء من شأنها اراحة الاعصـاب

فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع الى أنها تريح الاعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين احضانها ٠

ب - علاقة الجمال بالمنفعة :

واذا نظرنا الى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فاننا نجد موقفين متمايزين بهذا الصدد :

١ - الموقف الاول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالى ، واننا نحكم على الشئ بأنه جميل لانه نافع ، ولكننا نعتقد أن هذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح ٠

٢ - أما اصحاب الموقف الثانى : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشئ غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلا ، فانه يصل الى حد الاضرار والفتك بالماشية وبالناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التى تصف جلدها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية فى ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فاننا نحكم عليها بالجمال ، واذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لاننا ننظر اليها فى ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها - لا لنتائجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الاخلاقية او الدينية أو الاقتصادية ٠٠٠٠ الخ ٠

ونحن فى الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق اوغير صادق من ناحية الفنان ٠ ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة

الفصل بين القيمة الجمالية والاخلاق • ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الاخلاقية فلا صلة أصلا بين الاخلاق والفن • اذ ليس الفن فى حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى • وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو الى الفضيلة ويحض عليها • وينفر من الرذيلة • ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقة من طبيعة الفن • وكذلك فقد يوجه الفن الى غاية سياسية أو اجتماعية او اقتصادية كما هو الحال فى الفنون التى تستغل فى وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما الى ذلك من الوسائل التى تستخدم الفن الجميل أداة لها • فهذه الاتجاهات جميعا ليست متصلة بالفن •

The works of Art cannot be approuved by the good intention of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its owu sake.

أن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان • أن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته •

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ولو أنها تتداخل فيما بينها • الا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص • وقد نجد صراعا واضحا فى حياتنا بين كل من الاتجاه الجمالى والاتجاه الأخلاقى والاتجاه الى الحق • وتتميز شخصية كل فرد منا اما بحفظة للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث • وإما أن ينفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران •

الفصل الخامس

التجربة الحدسية ومضمونها

أذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فاننا نجد فيها عنصرين رئيسيين :

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية •

ثانيهما : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهى كالحامل الشعورى للرؤيا الجمالية •

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة الحان نفسية داخلية أو نستمع الى القائها ، فاننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من أتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها •واذن فهناك الى جوار الصور الشعرية الاصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ أنفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا ، و لاعلاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو البطل موضوع هذه القصيدة ، أنما هى صنوف لـ (تداعى المعانى) تسرع الى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد الى العزلة والشعور بالرقة

المتزايدة والاحساس بالتقوى الساذجة • كل هذه المشاعر المختلفة تتملكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الاداء •

وهذان العاملان • أعنى الصور الشعرية والانفعالات الشخصية • لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الانحاء • وقد تتحول المشاعر الى صور فتصبح الصور مركبة • وبذلك تكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل • أى أنه اذا ما تحولت المشاعر الى أشياء من الصور • فانها تصبح كما قلنا موضوعا للتأمل • وتكون بذلك قد تسامت الى مرتبة الصور • ونقصد من هذا القول أن هناك مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية هذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والانفعالات • ولهذا فان الشعر شكلا لا يمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوصة أو مجموعة من المشاعر والانفعالات فحسب • ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعا من الاثنين • فهو اذن تركيب يثير فينا المشاعر لتآلف عنصرين • صور + انفعالات أو مشاعر • فلا يمكن القول اذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية يشير الى المحتوى أو الى الصور أو حتى الى عدمها • فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعرية والصورية • وليس معنى تمكننا بضرورة ارتباط صورة الاثر الفنى بالانفعالات • أن الحدس يتجه الى الخارج لكى ينفذ الى ما يتعلق بالاثر الفنى من صور خالاجهة • بل معنى هذا أن الحادس للاثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه الى

الاثـر ، مدركا له في حيويته وفي جدته كما لو كان يراه بعين تنفـذ من خلال عين الفنـان •

والأمر الذى لاشك فيه أن ثمت فرقا واضحا بين كل من الحدس الجمالي والحدس الفلسفي ، فالحدس الفلسفي قد يكون صوابـا أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمـال أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها فـي ثالوث مترابط يرجع الى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق •

وتتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي • وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هـذين العاملين اللذين أشرنا اليهما ، أعنى الصور الفنية والانفعالات ، بـل ان القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علميـة ولكن هذه النواحى الأخرى لا تهم الباحث الفنى الا بقدر ما تثيره فـي نفسه من انفعالات وصور •

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ••• وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)

هذا البيت الذى يمدح به بشار الخليفة العباسى اثر غزوة قام بهـا يشير الى تاريخ بعينه والى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئا فى التاريخ أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على اعدائه ، وكل هـذا لا يدخل تحت الحكم الجمالي ولا يهم الباحث الجمالي الا بقدر ما يثيره هذا التاريخ وهذه الشخصية فى أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديـرا

للبطولة والشجاعة التى وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شئ في هذا البيت بالاضافة الى ما يثيره من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التى يضعها الشاعر تحت انظارنا فكأنه يتصور أن سيوف المقاتلين التى تلمع من كثرة احتكاكها بعضها بالبعض الآخر فى معترك الغبار الــتى تثيره حوافر الخيل - يتخيل أو يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه ليــــل تتهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء ايراد هذه الصورة الى اشـارة اعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التى تتساقط أمامه الجنود وكبـــار قواد العدو الذين هم كالكواكب اللامعه بالنسبة لجيش الاعداء ، ومـع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات السيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هى التى تكون الموضوع الاساسى للحدس الجمالى مع حاملها الشعورى ، وليست المادة التاريخية التى ترددها القصيـدة ذات أثر كبير فى هذا التقويم الجمالى .

ومن ثم فان الشعر الجمالى كألفية ابن مالك ، تلك التى نظمت فـى حوالى ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربى كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التى يصح أن تكون موضوعا للدراسة الجمالية .

واذا كانت الصور الشعرية او الفنية على وجه العموم هى محل التقويم الجمالى للاثر الفنى ، فان ذلك لا يعنى أن الصور هى الموضوع الخارجى أو أنها وحدها بالاضافة الى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هـى التى تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية الى جوار الصورة فى الموضوع الجمالى ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالـــــى وخصائصه الفنيـــــة .

وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطني ، والوحدة المادية هي بنيته الكلانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الوجدانية الروحية الحيوية بوصفه عملا انسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخرى بأنه لا بد في تكوين العمل الفني من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المادة والصورة موضوع المعنى الجمالي والتعبير .

المادة :

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تعكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، اذ أن الفنان هو الذي يتدخل ليحيل المادة الخام الى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وأثرائها الحسي وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم في دراسة العنصر الجمالي للمادة بدون أن يتعرضوا لأي موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف " باللاموضوعية " في الفن .

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسي ، كما توهم البعض مما يلاحظونه في بعض أعمال (الفن التزييني) بل أن

" التنظيم الجمالي للمادة قد يعصف بالشكل وبالقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة المادة وكيفياتها الباطنة . فالمادة الخام اذن تخضع في يد الفنان لعمليات منهجية . منها التكرار والترديد والتناظر والتماثل . وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التي تتألف منها حركتها الحيوية . تلك التي تخلع عليها طابعها زمانيا تشيع فيه الروح . وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية ابداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن الى متحرك والمكاني الى زماني . ولعلنا نلاحظ في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوي في ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أي صورة معينة . وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئة رغبة او مطلب يستهين تركيبه الفني خلال الأداء أو التنفيذ .

<u>الصورة (الموضوع) :</u>

قد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفني . والواقع أن العمل الفني هو موضوع ذاته . فالأسلوب الفني والطرازه أي طريقة التنفيذ والأداء . هي المقصودة لذاتها في الانتاج الفني فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أي أنه لا يتسم دائما بالضرورة " بالطابع التمثيلي " فقد لا يكترث الفنان بالصورة أو بالموضوع كما هو الحال في الفن اللاموضوعي عند هنري مور وعد رسته كما ذكرنا . اذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيري الذي يتعلق بموضوع معين . محاولين التحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفني نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا . واذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان الى عالمه الخلاق وذريعة للمضى فى الانتاج الفنى . الا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التى يميل اليها الفنان وبين عملية الابداع الفنى . بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار رمبراندت شخصية المسيح موضوعا لاكثر لوحاته . أو يختار بيكاسو مدينة جورنيكا الاسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لأكثر تماثيله . أو يتجه بودلير الى مواضيع الرذيلة والانحلال فى قصائده . وان يميل بتهوفن فى الغالب الى صياغة الألحان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالانسان.

لا بد اذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير فى نفسه انفعالات خاصة . ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فانه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة . فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الانسانى عنها . أو هو ذلك البعد الذى لا يتبدى الا للحساسية الوجدانية . والذى يغفله الجغرافى والطبيعى والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه . وكل فى دائرة اختصاصه . ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذى يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وان يحيله الى تعبير .

<u>التعبير :</u>

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى . وهو الذى يفصح

عن علاقة بين الفنان والموضوع • وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه • وهو السمة الانسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع • وهو الرابطة الحية بين الفنان وانتاجه • وهو مركز أشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك وليس "التعبير" فى الفن مجرد تأثير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا • بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا وطرازا فنيا لا يحاكى أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى •

فالفنان اذن انسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة "التعبير" •

الفصـــل الســادس

التذوق وتربية الذوق الجمالـــى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراســة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية ، أى عنصر التذوق ، فحكمنـا على الشئ بالجمال يعنى أننا قد نفذنا الى باطنه وتذوقناه وحـدث ضرب من التماسك الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التـذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات - خلال لحظات التذوق - تتعاطف مع الموضوع لادراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى مايتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

ولعلنا نتساءل - ونحن بصدد مشكلة التذوق - عما اذا كانـت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراســة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : أن الدراسة الجماليــة تتضمن الناحيتين معا ، فالفنان المبدع للاثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الاثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يبدع الاثر الفنى يراجعه فيقـف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فانه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فانه يضع نفسه موضع الفنان الذى ابدعه وكأنه يمتلك الاثر الفني ويتعاطف معه • وحقيقة الامر أن المرء لا يتذوق العمل الفني الا اذا كان "متأملا" و "مشاركا" في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلاتحتك بالجهد الخلاق الذى يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني •

فما هى اذن حقيقة التذوق الفني ، وما هى مواقفه ازاء الموضوع الجمالى ؟

يشير علماء الجمال الى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الاحساس بجمال الموضوع تذوقه • وقد أجمل بايير هذه المواقف فيما يلى :

١ ـ وأولها التوقف أى توقف مجرى الفكر العادى لمثول شئ غير مألوف أمام الذات •

٢ ـ العزلة : ونعنى بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا فى داخله وننفصل عن العالم •

٣ ـ أحساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فان اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب ادائه

٤ ـ الموقف الحدسى : وهو أن الموضوع الماثل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلى يدفعنا الى الحدس المباشر والعيان الماس ، فنميل الى الموضوع أو ننفر منه •

٥ ـ الطابع العاطفى أو الوجدانى : أن الموضوع الفني الماثل أمامنا يثير فينا أحساسيس وانفعالات خالصة بسيطة •

٦ - التداعى : وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر . واذا ما بالغنا فى هذا الاتجاه بحيث أغلقنا الاثر الفنى وانطلقنا فى احلام اليقظة متمعين ذكرياتنا فاننا تنحرف عن موقف التذوق الفنى الخالص وهذا ما يحدث غالبا لاكثر المستمعين للاعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجدانى أو التوجد : وهو أن نضع انفسنا موضع الاثر الفنى فتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية او محاكاة باطنية وهذا هو الذى يجعل أنفسنا تعتصر بآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف أبطالها . وتوجدنا معها .

ونلخص هذا المواقف بأن نقول : أن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالى ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحى عن أمتلاك الموضوع . ويأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى . فيكون على المتذوق أن ينصت الى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية . ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نفذ الى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته واحس ذبذباته خلال الأداء . ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع فهى لن تغير من طبيعته . وليس العمل الفنى كائنا غنيا . ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

واذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه الشهادة انها لن تكون

" حيادية " مادمنا نتعاطف مع الموضوع ـ ومن ثم فسيكون الحكم شخصيا وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الاحكام بقدر أعداد المتذوقين أن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله ان الحكم الجمالى ولو انه شخصى الا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية . هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعيا . والموضوعية هنا ليست كموضوعية الاحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن ثمت احساسا مشتركا بالجمال بين الناس بجملتهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الاثر الفنى .

ولكن موقف كانت هذا يشير الى أولية الاحساس بالجمال وسبقه ـ على نحو ما ـ على التجربة مما يجعلنا نتزلق الى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال . ولهذا فاننا نفضل الكلام فى هذا الموضوع من التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الافراد الى مستوى متقارب من الوعى الفنى . لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم فى احكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية اذن ضرورة لاصدار حكم جمالى مطابق . ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الاحساس بالجمال لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الافراد بصدد أحكامهم الجمالية وان كان يستند الى حد ما الى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكلوجيا سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة . الا أنه قد تأكد لدى علماء التربية . أن قسطا كبيرا من هذا التفاوت انما يرجع الى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركا بين الجميع فهل يعنى هذا اننا ستصل الى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الافراد الذين تلقوا منهجا واحدا مشتركا فى التربية الجمالية .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية انما يتحقق بالوصول الى نوع من التقارب بين الاحكام الجمالية للافراد بالنسبة لموضوع جمالى بعينه بحيث ينتفى التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الاحكام ، ومن ثم فان التربية الجمالية لن تؤدى بنا أبدا الى احكام موحدة تماما بهذا الصدد ، مادام الافراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هى ، ويظهر أثر هذه الفروق فى مدى احساس الافراد بالجمال أى فى اختلاف درجات التذوق الجمالى .

واذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لايقاظ الاحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل الى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال او بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ ـ الاسقاط او الحذف التاريخى لكل ماهو قديم :

أن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاما عنها الى موضوعات جديدة بالمرة ، ومطالبة الطفل باصدار احكام

عليها ـ قياسا على الاحكام السابقة . هذا الانتقال هو الذى تتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الاحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الطلقة حافزا ومرشدا يدفعه الى تلمس الجمال تلقائيا فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة الى توجيه من معلم او مرب . يتحدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص هو "الاسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح ، أى البدء" باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود الى ماهو متوسط القبح ثم الى ما ينطوى على ادنى درجات القبح حتى نصل الى خط الحياد بين ماهو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشئ الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له . ولا يمكن ان يستثير احساسنا بالجمال صعودا أو هبوطا . ويظل التذوق مستمرا فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين الهبوط والصعود أى بين النقص والازدياد وتبين ذلك يحس بجذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة . ولاتلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال .

غير أن هذا المعنى لا يكون محددا أو معينا كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات . وذلك لانه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب الى الشعور والوجدان منه الى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعيين التى تميزهى التى تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالى . بحيث يبدو كما لو كان حصيلة تجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية . وسرعان ما تنتقل من الهامش الى البؤرة حينما تركز اهتمامنا على موضوع يراد أن تصدر

عليه حكما جماليا • وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتـــــى الذى يكون أساسا للحكم الجمالى • وهو ليس كالمعيار المنطقى الـــذى يقيس الصواب والخطأ فى الاحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيـــس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخـــلاقى أو يشبهه من حيث نسبيته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقى لان هذا المعيار الأخير مطلق وغير نســـبى •

نقـــد هـــذه الطـــريقة :

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسى فى التربيـــــة الجماليـــــة _ وهو الذى تشير به طريقة الاسقاط التدريجى لكل ماهـو قبيح _ لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لانه أسلوب جدلـــى معقد وشاق وغير عمــلى •

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدة مـــن أحد • بل أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا : كيف نستطيع اسقاط ما هو قبيح _ بدون ارشاد من أحد _ اذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ماهى سمات القبح ؟ ان هذا الأمر لن يتضح لنـــــا الا بالقياس الى ما هو جميل • فكأننا يجب أن نبدأ بما هو جميل أولا ثم نستبعد باستمرار ما يباينه حتى نصل حقيقة الجمال •

ومما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير فى مجال التربيـــــة الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة • فضلا عن أنها توقعنا فيما نشبه " الدور " المنطقى حيث يترتب ادراكنا لما هو قبيح على ادراكنـــا لما هو جميل والعكس •

٢ - طريقة تكرار المثول أمام الموضوع :

وتتلخص هذه الطريقة بأن تبدأ بالاشياء البسيطة التى اصطلح الناس - والافراد العاديون منهم بصفة خاصة - على اعتبارها أشياء جميلة وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الاثرية والمعابد الدينية . وكذلك أيضا فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين أتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى .

والواقع أن تكرار مشاهدة الاثار الجميلة التى خلفها القدماء كالاغريق والفراعنة واليونان والرومان . وكذلك الاثار الفنية فى عصر النهضة كتلك التى انتجها روفائيل وميكائيل أنجلو . هذه الاثار التى تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها فى أحساس الفرد العادى وخياله فلايملك الا أن يسلم ازاءها من روعة الجمال . وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر والنثر . فان القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال فى الالياذة والاوذيا وفى أشعار فرجيل والمتنبى والبحترى وابى تمام اذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل الى مستوى التقدير الجمالى المتكامل الابعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل فيه التقدير الجمالى المتكامل الا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية . ذلك أن مشاهدة هذه الاعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق . هذا كله يتدرج بالحس الجمالى فيها فشيئا فى سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد . فيصل الى مستوى التذوق السوى للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا اذن ان الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرهـــا الكبير فى تربية الذوق الجمالى لدى الفرد • ولهذا كان من الضــرورى أن نهيىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له ان يلمس بنفســه مظاهر الجمال فى مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن • فمثلا يجب أن يحاط الطفل فى المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة مــن ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم فى المتاحف ، وأن يخرج للنزهة فى الأماكن التى تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بــل أن يراعى فى اختيار ملابسه ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميــل أن هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهى التى تساعــد على تنمية احساسه بالجمال ، فيصبح قادرا فيما بعد على اصدار احكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال •

لقد أشرنا الى طريقتين من الطرق التى يمكن أن نتوصل بواسطتهما الى تكوين أحكام جمالية ناضجة ، يبقى بعد هذا ان نعرف الطريـــق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكى يصلوا الى أحكــــام جمالية بطريقة علمية •

٢ - <u>الطريقـــة المقارنــــة :</u>

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثـــار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصوليـــة فهم يلجأون عن طريق المقارنة الى عملية تصنيف منهجى للاعمال الفنيـــة المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثــم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعــراض

أساليب الصنعة (التكنولوجية) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتما الى تكوين ... ذاتى للباحث على ما عاينة من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى منه العفوية والعشوائية غير المبنية على الدراسة والمقارنة .

وكأن الباحث الجمالى يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا الى تذوق متكامل للجمال ، الا اذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة الى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية ، وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختتم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى انما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها الا اذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصـــل الســـابع

مـدارس علـم الجمـال ومناهجـــه

١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

ان الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت الى ســـوء فهم المشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هـــذا العلم وموضوعه . وقد يقال في الغالب ان موضوع علم الجمال هـــو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذى يفسر أو نقيس على أساسه هذه " الطبيعة " يأخذ الخــــلاف طريقه الى الظهور ، ويحتدم الجدال بين الذاتيين والموضوعيين بـين المثاليين والواقعيين الى آخر المواقف التى سجلها تاريخ هذا العـلم والتى سيشير الى طرف منها فى هذا الفصل ، وقد سبقت لنا أشـــارات مقتضبة الى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وان كانت تفسح صفحاتهــــا لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية كلاسيكية أم رومانطيقية بدائية أم بائدة ، الا أن حقيقة الأمر أن هذا العـــلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هـــو الحال فى علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فاننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستبقى من وراء المدارس ما يتضمن موقفا ايجابيا ونهمل ماعدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية فى مجـــال التطور الفنى لا يمثل فى الحقيقة سوى تتابع عصرين من عصور الفن •

٢ ـ الجمـال الطبيعى والجمال الفنى :

لنبحث أولا عن حقيقة " الجمال " الذى يدرسه هذا العلم ، فهل هو " الجمال " فى الطبيعة أم الجمال فى الفن •

أن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال • والواقـــع أن الشئ الطبيعى قد يبدو قبيحا مثل صحراء جرداء أو هضبة صخريـة قاحلة • فتتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميله والعكس صحيح وعلى أى حال فان فريقا من الجماليين يعتبرون الطبيعة مجلـى للابداع الالهى ولهذا فهى تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية •

أما الجمال الفنى فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر مـــن ابداع وجهده الخلاق • وقد يتداخل الجمال الطبيعى مع الجمـــال الفنى ولكنهما لا يتطابقان • ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون مـن لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر او الكاتب عن مجالـى الطبيعة وسحرها • ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال او بالقبح لابد أن يمر خلال الموقف الانسانى منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى • فيرى أن الاول شئ جميل • أما الثانى فهو عمل جميل على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الاولية التى يستخدمها الفنان فـى عمله الفنى • ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعـة • فالجمال اذن هو ما يستثير اعجابنا ويشعرنا باللذة فى أى عمل فنى •

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعى موضوعا الا حينما يكون هذا الجمال معروضا من خلال فن من الفنون الجميلة ، وحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة فى الاشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقى المباشر لعلم الجمال هى القيم الايجابية أو السلبية أى نواحى الجمال والقبح فى العمل الفنى وليس فى الطبيعة والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحويل او تعديل الانسان للمواد الطبيعية ، أو هو الانسان مضافا الى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) بهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة . ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والادب والتصوير والنحت والرقص والنحت والرقص والغناء ... الخ .

فالفنون التطبيقية : حرف أو مهن لا تدخل فى دائرة علم الجمال الا اذا تميز أسلوب أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا . أما الفنون الجميلة فهى تتطلب نشاطا حرا وخلقا وابداعا وخيالا خصبا لا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فان العمل الفنى الجميل يكون موضوع حدس تلاقى يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية فى مراحلها المختلفة .

واذن فالموضوع الأساسى علم الجمال هو دراسة الجمال فى أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفى حول قواعد الحق ، والاخلاق تأمل فلسفى حول السلوك الفردى والاجتماعى . فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفيا حول الجمال فى الفن . و [illegible]

وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن " الجمال " فى الفن هو مدار البحث فى علم الجمال ، يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

١ ـ الموقف الموضوعى :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشئ الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبث فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها . اذن فللجمال عند اتباع هذه المدرسة وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها بل هى تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة ـ فان الناس جميعا يتفقون فى تذوق الشئ الجميل والاستمتاع به فى كل زمان ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال بالذات . والمثل عند أفلاطون هى أسس الموجودات وهى أصول الأحكام وهى الحقائق المثالية اى هى التى تقوم على أساسها الموضوعية فى عالم الحس أن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية فى هذا العالم فى مذهب كمذهب أفلاطون واذن فهذه المدرسة ... شخصياتها المحدثة " ريتشارد برايس " ـ هذه المدرسة توجد ... الجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أى أنه يمكن أن نقول عن الشئ الجميل على هذا الاساس انه صواب والشئ القبيح أنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع الى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا فى ذاته أى أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالا أيضا والجمال كمالا أى تحقق الانسجام التام فى الشئ الموجود ، فان الحق يكون خيرا لأن كلا الاثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الانسجام فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالى يصبح الجمال حقا وخيرا .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب فى قيام هذه النظرية اليونانية الأصيلة للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب أو الخطأ كما هو الحال فى نظرتنا الى الحق وفى تقويمنا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فان أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى الى مستوى الطبيعة ، اذ الأصل أفضل من صورته ، فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وكذلك فان هذه الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك فى طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان . ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، ولهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا الى الصور المحسوسة الممسوخة التى يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى احدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : أنه يجب أن نضع الغار فوق

رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لانهم يبذرون بذور الشر والاخلاق الفاسدة بما يصورونه من رذيلة ويعرضونه على أنه خير • وهنا • نجد أفلاطون يتصور أن شعراء وفنانى عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند الى مبادئ الأخلاق • ولما كان أفلاطون ينشد لافراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانيين الذين يمجدون الرذيلة ويسلطون الاضواء الفنية عليها • الامر الذى يحببها الى الناس فيندفعون فى طريق الغواية والشر •

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق ذكره فى مقدمتنا التى ذكرنا فيها أن الحكم الجمالى ليس كالحكم المنطقى وانه لا يتسم بالموضوعية لانه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة • والاثر الفنى الذى ينتجه • وما ينتج عن التفاعل بين الاثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية • ثم يأتى دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية • وهذا المتذوق يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع الحدس للفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا اليه • فالمتذوق اذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها • فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلى الذى لا يتدخل بشخصيه فى تقويمه : وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كأنى به يصور بعقله منظرا فوتوغرافيا • واذا كان الامر كذلك فان الاحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس ولكن يكون ثمة اختلاف أبدا بين هذه الاحكام بالنسبة لاثر فنى واحد

رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة ، وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون الحكم الجمالي كالحكم المنطقي تماما ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وادراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الادراكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب ـ الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتفهمه . فاذا كان الموقف الموضوعي قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة في الشيء الجميل ، فان اصحاب الموقف الذاتي قد أعتبروا الجمال معنى عقليا فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن ادراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال " تولستوى " وهو يرى أن قيمة الاثر الفني الحقيقة ترجع الى تأثيره اولا واخيرا فيمن يدركونه ، فجمال الاثر الفني يقوم اذن على أساس تقدير الناس له ومن ثمة فان قيمة الاثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاما مطلقا لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج ـ الموقف الموضوعي الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن

الجمال هو علاقة بين الشئ الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقا أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا فى عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الاثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشئ بكل ما تنفعل به اللذات المتذوقه ، فيكون الحكم الجمالى ذاتيا وموضوعيا فى نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا ماثلا أمام ادراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره والوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسما فان الاضواء تتلائم فيه مع الزوايا ومع مكوناته وكذلك تتأثر الالوان بهذه الاضواء وتناسقها . وفى القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجع هو الحكم الجمالى . فكأن الحكم الجمالى — أذا أردنا أن نشبهه تشبيها كونكورتيا (مشخصا) نوع من رجع الصوت المتجه الى شوكة رنانة هى النفس فيكون اهتزازها هو شعورها بالجمال .

٣ — أخلاقية الجمال :

مضمون هذه المشكلة هى التساؤل عما اذا كان يجب أن يرتبط الجمال بقواعد الأخلاق ، أو كلا منهما منفصل عن الآخر له اصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر " أفلاطون " وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشئ الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق

ونجد أن " هربارت " فى العصر الحديث ، وهو مؤسس علم الجمال ، يوحد بين الخيرية والجمال ، ويجعل علم الأخلاق فرعا من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقوله أخلاقية فحسب فى نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الأول والاخير فى تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم فى الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الاجتماعية ، مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة . وبمعنى آخر فان "شافستبرى" يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الانسجام . ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للاخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو الى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادما للاخلاق أو أن يتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الأخلاقى اذ أن هذا الاسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الأخلاق فتحول بين الفنانين بالتعبير عما ينفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للاخلاق كأجزاء جسم

المرأة العارية مثلا . ولكن هذا الموقف ايضا الذى يربط بين الاخلاق والجمال ، اذا كان لا يستهدف اخضاع الجمال أو الفن للاخلاق ، ويرى أنهما يتجهان من معين واحد فانه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالانطلاق بلا حدود فى تصوراته الفنية التى قد تبدو منافية للاخلاق - ويفسر أصحاب هذا الرأى ، موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التى تنافى الأخلاق ، وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

واذن فسيقضى بنا هذا الموقف الى مذهب آخر ينادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الاخلاق او الدين . وقد عرف هذا المذهب أولا باسم " مذهب الطبيعيين " قد جاء كرد فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال . أتباع هذا المذهب "بلزاك " وتبعه " أميل زولا " وكان من المشايعين له الشاعر الفرنسى الداهر " بوتيير " ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضا " تولستون " كما سبق أن ذكرنا .

وكان أميل زولا من اتباع هذا الرأى أيضا ومن أفراد المدرسة الطبيعية ، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير . محاولا أن يستعمل المنهج التجريبى المستخدم فى العلوم الطبيعية ، ذلك المنهج دعا اليه " كلود برنارد " فى عصر "أميل زولا " وغايته من ذلك أن يكون الادب صورة للواقع اى يتقابل الجمال مع الحق وأن يتحد الاثنان معا يمس بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان الى التعبير عن نزعات انسانية عامة وتسامى فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد الأخلاق فلا يفهم من هذا أن الاخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو ان تمت التزاما أخلاقيا فى مجال العمل الفنى . انسياقا

مع هذه النظرية أغرق أميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الفاجرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة " نانا " تلك المومس التى تعرض أميل زولا لسرد حياتها بطريقته الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر أميل زولا قلنا — هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وارشاد .ولهذا أيضا نجد أميل زولا ومن قبله " فيكتور هوجو يدافعان عن الشاعر بودلير ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه " أزهار الشر " من وصف جنسى لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياء من التحدث عنها . وكان قضاة بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام " هيجو " يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويدو أذن أن الطبيعة الأصيلة للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التى لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها .ولهذا فان مذهب الفن للفن هو المذهب الذى يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوى مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الاصيلة . رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمه وقواعد السلوك الخلقى . ولهذا فاننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود . وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس " التذوق " سيكلوجيا عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجا جماليا يدرس التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أي علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجيين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ، أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفي والموقف المعياري ثم الدجماطيقيون والنقديون واخيرا أصحاب الموقف التكاملي .

أولا — الموقف اللامنهجي : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون .

١ — النظرة الصوفية :

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن ادراك الجمال . ومن ثم فيجب استبعاد أي منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وان ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفي كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، وهذه الحقيقة المثالية لا يدركها — كما يقول أفلاطون — غير " الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف " .

وقد بالغ بعض اللامنهجيين في هذا الاتجاه مثل رسكن

الذى يذهب الى الفن — وهو ميدان الظاهرات الجمالية — نوع من العبادة اى أن الجمال لا يدرك بالعقل او بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور ايمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس ... وأشار الى أن ادراك الجمال انما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ الى باطنه أى ادراك الديمومة الخلاقة ادراكا مباشرا ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بدبيبه فى نفوسنا ، ومن ثم فان أى محاولة لاستخدام العقل المنهجى فى تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال وموته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ، ومن الالهام لا من التأمل العقلى .

ب — النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون الى استحالة " المنهج " فى علم الجمال كذلك ذهب التأثريون الى أن تذوق الجمال ، لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة أى أن يكون علما : فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الانفعال والقبول النفسى أزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم — حسب رأيه — فانه يتعذر علينا الوصول الى أى صيغة علمية فى مثل هذا المجال وحتى أن وجدت فانها تكون موضوع حدس غير عقلى ، ولهذا فانها ستبدو قلقة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

واذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية • فنحن نفعل ونتأثر ونحس بالابعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نعجز عن فهمه عقليا •

فكل ما تدعو اليه هذه المدرسة اذن فهو أن نمضى قدما فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونغتبط به دون أن نحاول دراسته • ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضا من الفن الجميل ومع ذلك فنحن — لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجيا لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره •

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته •

ثانيا : الموقف المنهجى :

اما دعاة الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فمنهم :

١ — التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبى :

تدرس هذه المدرسة دور " التجربة " فى علم الجمال • وقد حاول " فخنر " — أحد دعاتها — أن يقيس شدة الاحساس ذات الطابع الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجا يقيس به لذة الشعور بالجمال ، وهى لذة داخلية وشخصية بحتة • ويقوم هذا المنهج على دراسة الاشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس وهو ما يسمى هذا المنهج بوضعه " علم الجمال الاسفل " أو علم الجمال التجريبى ، الذى يعارض

" علم الجمال الاعلى " أو " علم الجمال الميتافيزيقى " الأولى القياسى كما كان عند القدماء • وينتهى فخنر بالكشف عن ما يسميه " بالقطاع الذهبى " الذى يمثل فى نظره حصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين

وهو ينصح - اذا أردنا الوصول الى قوانين عامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن •

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحته للاذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الاشياء • وسنرى ان احصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات •

ويتساءل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكثر ملائمة واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الابعاد وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل والالوان وغير ذلك ؟

واذا كررنا النظر الى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فاننا نصل بعد احصاء النتائج الى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الافراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين يستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له

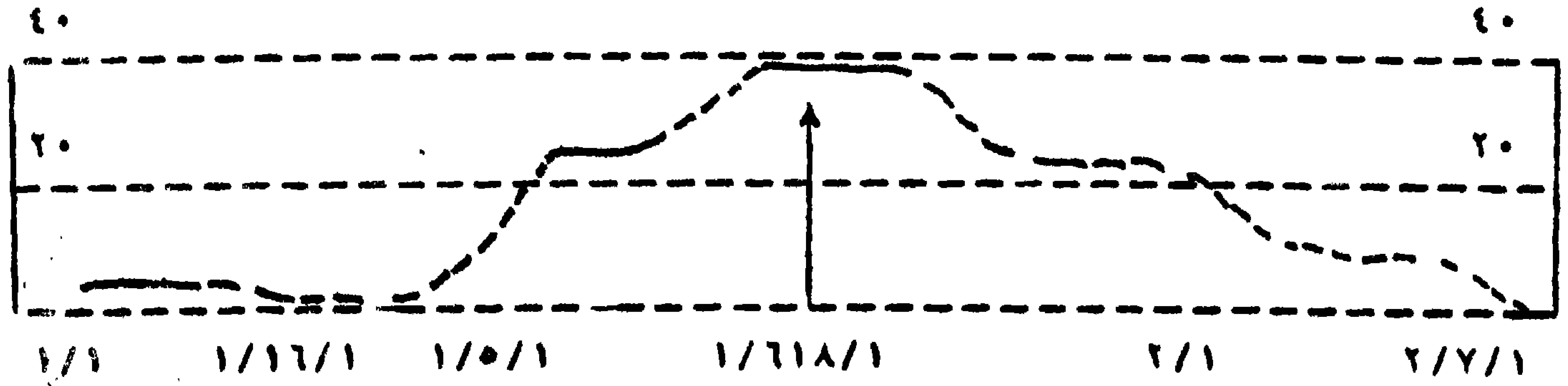
أبعاد معينة ، ويسمى مختبر النسبة بين الطول والعرض في هـــــذا المستطيل الذى حاز اعجاب الغالبية بالقطاع الذهبى . وهو الذى يشير الى أكبر قسط من الجمال فى الأثـــر الفنى

وفيما يلى توضيح هذه التجربة بالرسم البيـــانى :

رسم بياني يوضح المنحنى البياني للكم [illegible]
المستطيلات استحسانا لدى المشاهدين



المستطيلات المستخدمة فى التجربة



المنحنى البياني للكم الاعجابى

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخنر التجريبى لم يحرز تقدما ملحوظا فى ميدان القياس الجمالى وذلك لانه اكتفى باختيار مجموعاته من بين الاشكال الهندسية المختلفة . وهذا سيؤدى بعلم الجمال الى أن يصبح علما تحليليا يجزئ الموضوع الجمالى الى اجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة . فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال او بالقبح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة اخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل فى تقديرنا لجمال النافذة : والواقع أن الموضوع الجمالى ليس بهذه البساطة التى يراه عليها فخنر . فهو موضوع معقد لا يمكن ان نحكم على أجزائه كل على حدة ذلك أن اجتماع الأجزاء فى الموضوع يخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء فى حالة انفصالها . فكأن الاثر الجمالى يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة . ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط فى علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متمايزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذن ففخنر قد أغفل فى منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره الى كل لحن على حدة . مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة . ومن هنا فان الموضوع الجمالى يكون له تركيب فوقى يعلو على تركيبه المادى .

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكون هذا التركيب الفوقى للموضوع الجمالى . كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي في ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال في الطبيعة وفي الكائنات الحية هذه المقاييس مع أن معظم الجماليين - ومنهم فختر - يرون أن الاعمال الفنية وحدها هي موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التي استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مفصلة قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكيم في هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكمون في هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجمل او الاكمل ، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق واستدارة الثدي والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة الى اخره لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لاصدار الحكم النهائي بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن ثمت عنصرا هاما أغفلوه وهو مايثير الاغراء والفتنه في النفس . فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أي يكون أمرها كأمر تمثال نحته فنان محتذيا هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة ، واذن فلن تكون له قيمة اذا قورن بالنموذج الحي

وهكذا عان المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استكناه واستبطان النفس التي تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن للحس جماله ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس أغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون في مباريات الجمال بضرورة اضافة نسبة معينة من

الدرجات لما يسمى بالقوة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول أن جمال النفس الروحى أعلى قدرا من صنوف الجمال والفتنة والاغراء الحسى ، بل نستطيع القول أن الطرفين متماد لان فى تأثير كل منهما على جمالى الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين

واذن ينتج من هذا أن اى محاولة لاقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية انما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لهما النجاح .

ب ـ أما المنهج الوضعى أو التحليلى : فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادىء التى ينبغى أن يترسمها الفنان فى انتاجه والناقد فى نقده ، والمتذوق فى تذوقه ، وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الالهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى ابداعه والأذواق التى تميز عصره .

واذن فلدينا خطوتان ، الخطوة الأولى : نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية : نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى تحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساسا لاحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل الى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجمال اما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بعاطفة

أو بعمل عقلى • ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الاشياء • ونعـــرف أيضا أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نسوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الاحساس باللذة وبالألـم أول صور الاحساس الجمالى • ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك لأنّ ادراك الجمال لا يقوم على احساس باللذة أو بالألم • بـــل يقوم على حدس خالص للصور موضوع عمل الفنان • أما اللذة فانها قـــد تحدث كأثر حسى لاحق لشعورنا بالجمال • ولكن الخطوة الاولـــى فى تذوق الجمالى والحكم عليه ـ وهى الحد الأدنى للشعور بالجمال ـ تتمثل فى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمـــة انسجاما أو تنسيقا فى موضع ما • ثم تأتى مرحلة ثانية وهى التى تحكـم فيها على الشئ بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة فى تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه • وتأتى بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشئ أجمـل من الآخر • ثم تأتى مرحلة رابعة تحكم فيها بأن هذا الشئ رائع أى أن جماله قد فاق كل الحدود • هذه الروعة تثير فينا نوعا من الهزة العميقة بحيث تنتشى فى أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق أثر تذوقنا لمثل هذا الاثر الرائع فالروعة فى الجمال ترتبط بأعماق نفسيـة المتذوق وتدفع به الى موجة عارمة من الانفعال تكون اساسا لتقويمة لهذا الشئ وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة • اما اذا كان الشئ موضوع الحكم رائعا ومتصلا باسباب الأزلية والخلود أى انه يفوق الحدود المتصـــورة للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليـــه تقديسا واجلالا فاننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال الى جوار الروعـــة •

هذه هى صورة من صور التقويم الجمالى وتليها صورة من صور التقويم فى ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية ٠

هذه الصور المختلفة التى عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية ٠ ولهذا فأننا نصدر عليها احكاما ذات طابع كيفى تعبر عن الشدة لا عن الكم ٠ ومن ثمة فاننا لا نعترف بأى محاولة لوضع مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة ٠ ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية ٠ وحكمنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبى من حيث أنهما لا يصلحان للدراسة لظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الابداع الفنى ٠

ج ـ المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشئ بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ٠ بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بوف الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تتسم بهذا الطابع الوصفى فكأنه يصنف تاريخا طبيعيا للعقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن أحكاما للقيمة فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسرها ما أمكن ذلك وليس من اختصاصه أن يضع لها أو يجعلها موضوعا للتقدير الجمالى ، ذلك لأنه علم وضعى نظرى يعرض ما هو موجود وليس معياريا يتناول ما ينبغى أن يكون ٠

وقد ظن تين ... أيضا أن علم الجمال لن يصبح علما معترفا به فى المستقبل الا اذا تخلى عن أحكام القيمة واتجه الى الكشف عن القوانين والى "التفسير" كما هو الحال فى علم النبات مثلا .

فعلم الجمال فى نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحى ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أي الانسان والمكان والزمان) اذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذى انتجه - والبيئة التى أنتج فيها ، ثم العصر الذى تم ابداعه فيه . وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث ، لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الاحياء الكائنات من فقرية ولا فقرية الى غير ذلك .

د - المنهج الدجماطيقى والنقدى :

واذا كان اتباع المدرسة الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ، واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فان المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلا أعلا تحكم بمقتضاه على الاثر الفنى بالجمال او بالقبح وكان أفلاطون هو أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة . ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس اليه ، أما كانت Kant فانه يضع مثلا أعلى أوليا a priori أخلاقيا وجماليا . يطبق على الاشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأى كانت علم يدرس ماهو "جميل" بل العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الاولية ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتا كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة
وبذلك انحل المطلق المثالى الدجماطيقى . وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو وبرنتيير
وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطورا وتجددا مستمرا وليس عقيدة أو موقفا ثابتا جامدا .

هـ - المنهج المعيارى :

أن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد . وهذه المقاييس توضح ما ينبغى أن يكون عليه الفنان المبدع فى انتاجه الفنى وما ينبغى ان يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للآثار الفنية وتذوقها . ويتقيد المنهج المعيارى فى علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاريبى أو وصفى . ذلك أن المعيارية فى فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة . أما المعيارية فى العلم الوضعى فهى نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين ما فى المنهجين السابقين

من نواح ايجابية ، فيستعير من المنهج الوصفى نسبيته المنهجية المنظمة ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبقى من المنهج الدجماطيقى تسليمة بالقيم ويرفض ايمانه بالمثل الاعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد الا بمقارنتها بقيمة أخرى .

وكان (فوندت) Wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى " المنهج المعيارى " على دراسة القيم ، اذ أنه وجد أن ثمت علوما أنسانية ثلاث هى : المنطق والأخلاق والجمال ، وأن هذه العلوم تدرس قيما ثلاث هى : الحق والخير والجمال على التوالى ، بينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقريرية نجد أن هذه العلوم الانسانية الثلاث تضع معاييرا أو احكاما تقويمية .

ومن ثم فان علم الجمال لا يجب أن يتجه الى تقرير أذواق الانسان أو اذواق العصر ، فان ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب أن يتجه الى وضع معايير هذا الذوق . ولكى تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس على الحكم الاعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبى . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر عاديا أو سويا normal اذا أدى وظيفته ، اما اذا فشل فى تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذا ، ومن ثم فان العمل الفنى يكون له قيمة سوية ، أى يكون جميلا عندما يؤدى وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها ، أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور التاريخى للحياة الانسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة

وقد يكون له فى مواجهتها موقفا سلبيا ، فيتحدى تشبثها بالبقاء .

موظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تقسر على انها اخضاع القيم الفنية لغايات أو اهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذا أو غير سوى اذا لم يحقق أيا من الوظائف التى ذكرناها ، ولكن البحث العلمى عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالامر اليسير ، فيجب اذن الاكتفاء بوضع " متوسط " نقيس به العمل السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن " المتوسط " يصلح للحكم على اذواق عامة الناس ، وليس على اذواق الصفوة ، ولهذا فان المثل الاعلى للجمال يعلو هذا " المتوسط " ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الاعلى بأنه معيار مستقبلى
أو أنه موجه الى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس ، أى الذى لا يخضع " لمتوسط " اذواقهم يكون سابقا لعصره ، فلا يفهمه الا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بودلير ونيتشه وساخ وفاجنر ، اذ هى أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

و — <u>المنهج التكاملى :</u>

ومع هذا فاننا اذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية

أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعا لعلم النفس • والواقــــع أن ظروف اي عمل فني سواء كانت عادية او انية أو مستقبلة انما ترجع الــى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف • كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا • وعلم النفس وعلم الاجتماع •

واذن فعلم الجمال نسبي لا نه يجعل قيمة العمل الفني تعتمــد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الاخرى فى مختلــف مستوياتها •

وكذلك فان العمل الفني هو التركيب الفوقي الذى يعلو على هــذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الاولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريح وغيرها فى تقدير الاثر الفنى •

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ،ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالايهام والساحرية والعبقرية والاعجاز كأنه به مسحة الهية • وعلى الرغم من ان كل وحــدة من هذه التركيبات الاولية المتغايرة لها كيفاتها الخاصة بها الا انهـــا تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، اذا انفصلت عن مجموعة التركيبـــات الاخرى التى يتألف منها العمل الفنى • واما اذا انضمت الى هـــذه المجموعة فان العمل كله بوصفه " كلا شاملا " له تركيب فوقى سيتخطــى عتبة الشعور بالجمـــال •

الفصل الثامن

الفن كميدان للتجربة الجمالية

اذا كان الفن هو الميدان الخصب الذى نرصد فى رحابه أبعاد التجربة الجمالية ، فانه من الضرورى أن نكشف عن حدود العمل الفنى وأن نوضح الخصائص التى يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الانسانى الأخرى .

أولا : <u>المميزات الخاصة للعمل الفنى :</u>

أن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للصور الحية ، اذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم من عداد الفنون الجميلة ، اذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التى تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف (ولو أن ثمت اتجاها معاصرا يرى أصحابه فى الصور الفوتوغرافية عملا فنيا جميلا وذلك من حيث الزوايا التى تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أمينا . ولا يرسم الاشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فاذا رسم صورة "سقراط" مثلا فانه لن يرسم سقراط الذى يشاهده الناس يوميا ، بل هو يرسم "سقراط" كما يهواه هو أو كما يود أن يراه ، بحسب أسلوبه الفنى ، وانسياقا

مع ألوان شعوره الخالص واذن فنستطيع القول بأن الصور التى يرسمها الفنان تكون أكثر اقترابا من نفسيته هو • وليس موضوعها المعين • وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوته الموسيقية بطريقة تعسفية متكررة • بل العمل الموسيقى هو خلق وابداع قائم أولا واخيرا على ذاتية الفنان التى هى النبع الصافى الذى ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقى فالفنان الحق لا يسمح لالته او لأى جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم فى أسلوب ادائه • بل هو الذى يتحكم فى الاله ويوجه اللحن ويربطه بخلجات نفسه • أما السلم الموسيقى والنوته الموسيقية والاعمال الموسيقية الاخرى فهى مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا فى الخلق الفنى ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقى الخصب •

وعلى الناقد الفنى فى ميدان الموسيقى الا يوجه نظره الى الاداء الموسيقى وحده • أى الى الاسلوب الموسيقى • بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق • وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التى يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الاداء • وكذلك الناقد فى ميدان الشعر • يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين الى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الادبى التاريخى فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التى كانت ماثلة أمام الفنان فى لحظات ابداعه الفنى •

واذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية فى العمل الفنى فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد انتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير وبراعة الاقتباس فحسب • ففى الشعر مثلا قد يعجب الناس

فحولة اللفظ وجرسه فى الآذان ، وقد يحجب التاثير بجاحة عقل الشاعر وحدته وقدرته على صياغة الحكم والامثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحرى واشراق الديباجة وجدة المطلع وبراعــــة الاستهلاك وجميع صور الصنعة الاخرى ـ الا أن جميع هذه الامور وأن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل فى نظرهم ، الا أنها فى واقــع الامر انما تأتى فى المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التى هى موضــوع الحدس الجمالى ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عــــن اثباته ، فالصياغة قد تثير اعجابا فى نفوسنا ولكنه اعجاب يأتى نتيجـــة لصدى رنينها فى الآذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيرا حسيا موقوتا فمـــا هى الا ذبذبات طرب تنقضى بانقضاء سماعها . أما الصور الشعرية فان تذوقها والاعجاب بها لا يقف عند حدود الاحساس الموقوت ، بل ينفــذ الى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق فى نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيرا بالتزام السيمتريـــة (التماثل) أو احكام الزخرفة او تنسيق الالوان أو ابراز مفاتن الجســـم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجها الـــى الدقة والاخلاص فى ابراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجل التجربة الحيوية التى يعانيها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفنى .

<u>ثانيـا ـ أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحى النشاط الانسانى الاخرى</u>

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد فى وضوح أنـــه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الانسانى الأخـرى .

١ - فالفن ليس فلسفة : أذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقى ، ولكن الفن يقوم على "حدس" مباشر للوجود بطريقة مغايرة للاسلوب الفلسفى . ان الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان فى صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكى تقيم مذهبا معينا نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول الى المفهوم المنطقى لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور فى حيويتها الدافقة وألوانها وحاملها الشعورى والزمانى والمكانى . وبمعنى آخر يتماسل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد ، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة فى حركتها وفى تمام حيويتها دون أن يستوقفها " . ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التى يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية فى الفن ، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيال الحيوى الذى انبثقت خلال التطور الابداعى دون أن يفصل هذه الوحدات من روابطها السابقة واللاحقة ، الا أنه مع هذا يتعامل مع واقع يخلص فى سير أغوار هذا الواقع دون أى من جانب الشخص القائم بالحدس فى تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائده الاخلاص والدقة والأمانة فى رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية أما الحدس الفنى فانه وان كان يتناول الواقع فى حيويته أى الصور فى تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية . الا أنه يجعل لها حاملا شخصيا ذاتيا يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان او المتذوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائما بأنه لا معقول أو بأنه لامنطقى الا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى تسميه منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة استيتيك ...

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الاسلوب فانه مع هذا قد يتدلخل مع الفلسفة فيعبر تعبيرا عبقريا عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالى ، فالسريالية فى فن الرسم مثلا — وهى أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس — يحاول أصحابها التعبير بالرمز الغامض — أو فيما يشبه النمط الاسطورى — عن عالم الروئ والاحلام واستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعا سيكلوجيا معينا وتكوينا رمزيا غامضا بعيدا عن عالم الواقع ، ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ما ترمز اليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة ، فبينما نجد أن اللغة — كأداة للتفاهم الاجتماعى — قد اتخذت صيغة موضوعية أو بمعنى آخر اصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف اليه — بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين ويجعلنا نثق الى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة الى أذهان الاخرين لثقتنا فى صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معانى — نجد من ناحية أخرى أن الامر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالى عن الروئ المجردة فالرمز السريالى الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنها انما هو وسيلة شخصية

بحته لا أثر للموضوعية فيها ٠٠ هو اداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساسا الى التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس الى المنطق العقلى والفكر المجرد ٠ ومن ثم فان اقتراب " الفن السريالى " من الفلسفة لا يعنى اكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى ٠ واذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا — وهى الموضوع الاثير للفلسفة — فان الرمزية أيضا تسير فى نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد ٠ فترمز اليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام انما يرمز الى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز الى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة فقد ترمز الى التزمت الدينى والاخلاقى الخ ٠٠ وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة الا أنهما لا يمكن ان يدخلا فى نطاق العمل الفلسفى ، فالفن ليس فلسفة ٠

٢ — ولعلنا نتساءل أيضا عما اذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) أى أن يكون فى أصله اداة طيعة لمادة التطور التاريخى والاحداث المتتابعة على مسرح الحياة الانسانية ؟

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخا أى أن يكون أمينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراموله أن يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكسات هذه الاحداث وهذه الشخصيات على ذاته ، فحينما كتب

شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يعن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية بعد في دقة ، بل عنى أكثر من هذا بابراز شخصية كليوباترا كما يحسها هو : كنموذج شخصي ترتبط به صور فنية متعددة تعكس اضواءها على الحوادث فتتراءى له في لون خاص ، وليس كما حدثت فعلا في التاريخ بل لقد عنى ايضا باخراج هذه الصورة الفنية — وهي القصة — مكتملة العناصر محبوكا حبكا فنيا بحيث تنتهي الى نتيجة تحل مشكلة القصة ، هذا بالاضافة الى ادخال قدر من الفكاهة والمرح لكي تسهل متابعتها ولكي تكون أداة للترويح عن النفس والى توجيه النظر الى طبيعة أو نسق غير مألوف ، وكل هذه أمور لا يمكن الادعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل في حياة كليوباترا .

واذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخي ، بل هو الخلق الفني ، واذا كان النقد التاريخي يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فان الفنان لا يجهد نفسه في ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالي للصور التي تنبع من أعماله .

وعلى الجملة فان النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي في العمل الفني كما هو الحال في مسرحية كليوباترا ، مثلا اذ أن ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها الوقائع التاريخية ، فلا يمكن لقصصي مثلا أن يصور الطاغية نيرون في صورة حكيم مصلح ينطوي قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما

فالعمل الفني الذى يستمد مادته من التاريخ وان كان لا يجب ان يكون مطابقا للوقائع التاريخية الا انه يجب الا يخرج عن الاطار العام للمضمون التاريخى .

٣ — هل الفن علم طبيعى :

ليس الفن أيضا علما طبيعيا اذ أن العلم الطبيعى يهتم بجميع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية الى الكشف عن قوانين سيرها فى الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضى فانه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهيات والمسلمات الرياضية . أما الفن فانه لا يستخدم التجريد او البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا ان الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين فى جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن نعد مجرد محاكاة للطبيعة ، ففى الرسم مثلا لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هو وفى أدق تفاصيلها . بل أن الفنان فى هذه الحالة هو الذى يصبغ طابعه الذاتى عن مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد أختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة : وعلى الجملة فان المنظر الطبيعى الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعية ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله الا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

٤ ـ وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة الى أخرى انتقالا سريعا لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والتى تقصد فيها الاحداث والحركات لذاتها • الا اذا كان العمل الفنى يعالج موضوع الوهم نفسه •

٥ ـ ليس الفن صدى مباشر للانفعالات الموقوته : التى تعرض للانسان فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكى أو يصرخ أو يقهقه اذ أن هذه تكون فى العادة ردودا سريعة على الموقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات • والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها اذ هو يتمهل فتتفاعل صوره التى يحدسها مع الانفعال المحيط بها • فيصدرون عن الفنان تعبير غنى رائع • قد يكون أبياتا متناسقة أو لحنا موسيقيا جميلا أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية واساليبها •

واذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات الى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق • فالفرق اذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحته ـ والعمل الفنى الذى يقوم ... الحدس الجمالى هو أننا نضيف الى العامل الشعورى اى الانفعالات عملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال واضافة وحذف وابتكار وكشف الخ • وبهذا تكون للفن صيغة سامية اذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفعالات

[ال]شهوة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس ، ولهذا [كان ال]صوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون [عاملا] مساعدا فى الوصول الى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول [من] أشار الى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى [مث]لا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا او ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو [انق]باضا ... الخ وقد يخلد ، بينما نجد ان الانفعال الوقتى المباشر [ي]نقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة او الكوميديا اذا كانت عملا [ف]نيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . مرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة وهو يندفع بمصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا . [و]رغم هذا كله فان ثمة محاولة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية الى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية ، اذ أنها تشتمل فى الغالب [ع]لى نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحامى ولأصحاب المهن [ع]لى اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهاة وحدها هى التى [ت]بقى وتخلد اذا كانت عملا فنيا أصيلا ، بل ان هذه ينطبق على الفن التراجيدى أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير فى نفوسنا الحب أو الكراهية لشئ ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فان المأساة التى تثير فى نفوسنا الحزن والالم فحسب

دون انطباعه على فكرة ما او صورة حسية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فان الملهاة التى تقوم أصلا على اثارة الضحك والمرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن اذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما تبقى له أثر فى نفوسنا رغم مضى مدة طويلة على مشاهدته أو قراءاته والسبب فى هذا أن العمل الاول كتب له الخلود لانه يقوم على حدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فاصبحت عملا ممتازا كما هو الحال فعلا فى رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برنارد شو) ذات النقد اللاذع الساخر

٦ - ليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا اليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية او الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو اخلاقية أو دينية ، فهو لن يكون بهذه الصفة فنا خالصا الا اذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا اليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصيغتها الفنية اذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تجتاح جوانبه فيندفع فى فصاحة وفى زلاقة تعبير . اما اذا كانت الخطابة موجة الى غاية معينة ، كأن تكون موجهة الى أمر سياسى أو دينى . الخ . كما يحدث فى الاجتماعات السياسية أو فى حلقات الارشاد الدينى أو التهذيب الاخلاقى فان الخطيب فى هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لانه انما يعبر عن حقائق فلاينطوى تعبيره على خلق أو ابداع فنى لصور جمالية الا اذا اعتبرنا جمال الاسلوب

وقوة التاثير الخطابى نوع من الفن الخالص وترى أن كثيرين من الفنانيين يسخرون من الخطابة والشعر الدينى ففولتير يقول "أن الاشعار المقدسة حقا لان احدا لا يلمسها" أى أن احدا لا يقرأها لانها ليست من قبيل الاعمال الفنية بل هى تعبير عن تصوير للقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء .

ثالثا — علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الاخرى :

لا يمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشاط العقلى الاخرى فليس الشعور الذى يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يحتاج بافكاره ورغباته وانفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر والا كان فنه نوعا من الانطباعات الخالية من أى محتوى .

واذن فالعمل الفنى لا بد أن يكون أساسه الشخصية الانسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى ، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الاخلاق أو فى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على مذهب ما يذهب اليه اتباع هذه المدرسة حينم يربطون الاخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، الا أنه من الاهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منهما ضد الاخر أو أنه ينتصر مثلا لمعانى الخير والفضيلة

كما تراها المذاهب الاخلاقية المختلفة ، فالفنان انسان حر طليـــق لا يقيده أى عرف أو منفعة ولا ينساق بعنه وراء اى من هذه المعانـــى وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلايجب أن يكون قديسا ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الديـــنى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، ان الكثير من الفنانين يجيـــدون التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيـــد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعا من التعويض النفسى على عقـــدة النقـــص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود النشاط العقلى الاخرى بل العكس هو الصحيح ، وهو أن الوان النشاط العقلى عـــلى مختلف صورها تحتاج الى الصيغ الفنية لكى تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) ـ فالخط أثر فنى بديع نصفـــه بالجمال أو بالقبح ، وهو أيضا اداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس فاذا كان هذا الخط منطوقا أى شفويا فانه يصبح اداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومى بين الافراد والجماعات وكذلك فان الخط مكتوبـــا أو مقروءا أداة العلم والحضارات عبر الاجيال وكذلك الغناء والرقـــص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هـــذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخـــدم جميع انواع النشاط الانسانى ، ففى كل ناحية من نواحى النشـــــاط الاجتماعى يتدخل الفن لكى يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لانـــه من آثار النشاط الانسانى . وكذلك فان الفن فى المجتمع كما يقـــول ريـــد فى كتابه " الفن والمجتمع " .

هـو " همزة الوصل بين الناس فى المجتمع " .

كما أن التقدير الجمالى لاعمال الفنان يخلق رايا عاما يشجع التوافق والتضامن بين الناس ، فاتفاق الناس فى الحكم على اغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة .

والخلاصة : أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن اوجه النشاط الانسانى الاخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية - كما قلنا - ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لاى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يخترق انتاجه الفنى النابع من تلقائيته الخصبة .

الفصـــل التاســـع

تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفنى

تبين لنا اذن من دراستنا لعناصر العمل الفنى انه يقوم عـــلى المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التى تلد أثرا فنيـــا أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد النمط الفنى ؟

١ ــ نظرية الالهـام والعبقرية :

يرى البعض وعلى راسهم أفلاطون أن الفن مصدره الهام أ وحـــى من عالم مثالى فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربـات الفنون . فالفن اذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنـــــون الالهى ، أو هو من قبيل الوجد الصوفى ، ولا يحمل رسالة هذا الالهام الا أفراد ذو وحس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون احد القوابـــل السلبية التى تنتظر أنهمار المطر أى الالهام دون أى تدخل ايجابـــى من ناحية الذات . فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : انه لا يفكر على الاطلاق وانما افكاره هى التى " تفكر " له وقد اشار " جيته " الى أنه حينما كتب " آلام فرتر " لم يبذل أى مجهود شعورى فـــى تدبيجها اللهم الا الانصات المرهف الى هواجسه الباطنية ، وكذلـــك ما ذكر عن " شوبان " من أن الابداع الفنى عند كان تلقائيا " سحريا " يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول " كولردج " من آنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا ، والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيـــف

أى أن شاعر اسير لشيطان خاص به فالفنان اذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه الى غاياتها كما يقول " نيتشه " . هذا هو مجمل موقف الالهام والعبقرية فى تفسير الابداع الفنى . ويبدو أن النزعة الرومانطيقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لاحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون استسلاما لهذه النزعة لأن اصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير اليه بهذا الصدد أن اصحاب النزعة الرومانطقية يتناسون أن الفن وان كان ابتكارا شخصيا الا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى انه ينتسب الى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخهما الطويل .

٢ — النظرية العقلية :

واذا كان أصحاب نظرية الالهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فان العقليين قد ذهبوا الى أن العبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد امتلك زمام نفسه . وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الالهام وذهب الى أنه ليس حقيقة أن الخلق الفنى يقوم على ما يشبه الوجد الصوفى او الحدس الدينى أو الاشراق الالهى ، وليس هو نوعا من الاجترار اللاشعورى كما أدعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وارادة مضاة ، وليس فى مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال انتاج اى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكى فى تنظيم المادة الخام .

يثبت صورة أخرى للموقف العقلي في تفسير الابداع الفني ، حيث يرى (كانت) يرجع العمل الفني الى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية وهو يشير الى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي : الكيف أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم أي عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الاعجابي فالاثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ونمو الاعجاب به عند الناس ، ثم الترابط أي كون العمل الفني غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنتفي الصفة النفعية وينتفي اخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها واخيرا الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للاثر الفني وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة حدثت في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر بها موضوعيا بافتراض وجود احساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالي المطلق الذي يشبه الى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق ، ولكن هذا الامر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الابداع الفني عملا صادرا عن قوانا الادراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فانها تعتبر شروطا لحكمنا على الاثر الفني بالجمال أو بالقبح وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيرا أو تطبيقا ، وتمثل فنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الاحكام

الجمالية ٠

٣ ـ النظـرية الاجتماعيـــة :

اذا ما انتقلنا الى المدرسة الاجتماعية نجد اصحابها يبحثون عن " الدور " الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الابداعية وكان تـــين أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن ، فهاجم الاحكـــام المعيارية وقال : ان الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائـلين بالفن للفن ، وكذلك فان المثل الاعلى فى الفن لا وجود له عنده ٠ والفن حسب رأيه ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى ، والمعيير الفنية معايير حضارية ذات اصل اجتماعى والصنعـة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحـه واذن فالقيمة الفنية اجتماعية أى انها بحاجة الى شهادة الجمهور أى المجتمع ٠ والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضـــع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى اذا بدت منه ثورة على هـــذه التيارات فانها لا بد من أن تستند الى تيارات سفلية معارضة تســـرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة او ظهور حركـــة تجديد اجتماعية ٠٠ الخ ٠فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حـــال المعارضة تكون ظاهرية دائما ، اذ أن الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالاضافة الى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ٠والواقع ان لكل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانـــو عصر النهضة لهم طابع عام أو روح عامة خاصة تجمع بينهم ، والعصـــر

الاوربى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقولـه ان الفن ظاهرة اجتماعية وانه انتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكـان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه ، ولا ينفى على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب بـه ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دوركيم لا يعبر عن "الانا" بل عن "نحن" أى عن المجتمع باسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعـورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجـة الاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنان ان الحمل الفنى يصدر عن الالهام أو الوحى ما داموا لا يملكون بأيديهـم التأثير خيوط الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تمامـا ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الاعمال الفنيـة الا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل فى أن يدخل الفنان عـلى التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه . واذن فالابداع الفنى قائم علـى :

أ — المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائـدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

جـ — الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

٩ ـ النظرية التأثيرية او الانطباعية :

ولكن التأثيريين وقد قامت مدرستهم أصلا على توضيح تأثير الاضواء على الأجسام ومنهم (رنوار) و (مانيه) و (سيزنى) عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا الى أن العمل الفنى لا يمكن أن يحصر فقط بالتأثيرات الاجتماعية . أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لاننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وانه نسيج وحده ، وانه شئ فريد ليس كمثله أى شئ آخر وهو يحمل طابعا أصيلا قد لا يسهل ارجاعه الى غيره من الاعمال الفنية الاخرى وهذا هو تفسير الاصالة عند التأثريين . فالعمل الفنى الاصيل لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضربا من التحول والانفصال وكأنه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندهش له ونعجب بموكأنه سر يذيعه الفنان لأول مرة ، وليس كما يقول الاجتماعيون أن العمل الفنى مستق من المجتمع ومن تراثة وانه مهما انعزل عن المجتمع فانه يعود اليه عن طريق الجمهور الذى يرجع اليه وحده تقويم العمل الفنى . ويستند موقف التأثريين بهذا الصدد ، الى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل ان ينجزه ، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل اليه العمل الفنى من اصالة اذ الاصل فى عملية الابداع الفنى هو الشعور بالرغبة او بالحاجة الى تحقيق شئ ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء او التنفيذ . وقبل ذلك لا يمكن حصره فهو نداء لا محدود وفكرة منطلقة الى العمل وحتى اذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفنى فان ما يتم تحقيقه بالعمل قد لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه . ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لا يتم الا خلال

الاداء الفنى ويقول (مان جوخ) " ان العملية الابداعية فضلا عن انها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى والدراسة المستمرة التى هى ادوات الابداع ، الا أن تمام العمل الفنى واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الاداء والتنفيذ ، اذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية " .

• - موقف مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

وننتقل بعد هذا الى تفسير آخر لعملية الابداع الفنى يخالف موقف مدرسة الالهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان . اذ هو فى نظرها شخص منطو على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسى " العصابى " واعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوته . وقد اتخذ فرويد " ليونارد دافنشى " مثالا لتأييد نظريته . فقد كان دافنشى أبنا غير شرعى . مما دفع به الى الارتباط بوالدته ارتباطا زائدا الامر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الاخر - فيما بعد - ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات فى اعمال فنية فى لوحة الموناليزا مثلا ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالانوثة .

فالفن اذن عند دافنشى لم يكن سوى عملية اعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية او بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو وتحويل لها من الاشباع الحقيقى وتوجيهها الى الاساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الابداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور ومافيه من عقد مكبوته ترجع فى صميمها الى الغريزة الجنسية ولكن الفنان يختلف عن المريض المصابى فى أن القدرات التشكيلية التى لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوته ينحدر بعضها من عهد الطفولة " كعقدة أوديب " مثلا وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابى ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد فى الخلق الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها . فالميول الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحدا من امرين : اما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى ، وليس معنى هذا أن كل اعلاء أو اتسام يأخذ صورة العمل الفنى ، بل لا بد من وجود استعداد خاص او قدرات خاصة للابدال لا تتوفر لغير العباقرة من اهل الفن ، فليس فى قدرة كل فرد أن يحول الاعلاء الى ابداع فنى .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونج) للكشف عن مصدر عملية الابداع الفنى فهو يذكر " أن العمل الفنى انما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى الارادى والنشاط اللاشعورى. ولهذا فلا يمكن أن ينجح البحوث السيكولوجية [illegible] الظاهرة الفنية اذ ما اتجهت الى الفنان [illegible]

الاعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرات الفنية من خلال الانتاج الفنى نفسه ٠ اذ أن الفن ليس انتاجا شخصيا ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الانسان الجمعى وكأن النشاط الفنى يرجع الى حافز فطرى يتملك الوجود البشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره ٠ ومن ثم فان صراعا ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الابداع اللاشخصية التى تطغى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتثير فى نفسه السخط والتبرم والتعاسه وهذا هو ثمن المنحة الفنية التى يختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله اداة لحمل رسالته المقدسة ٠

فعند يونج اذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، أى لا شعور البشرية جمعاء ، هو مصدر عملية الابداع الفنى ، ولهذا فقد ربط " يونج " بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على ادراك محتويات اللا شعور الجمعى ، ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى — أى رسالة اللاشعور الجمعى — هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيته مثلا لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذى خلق جيته ٠

الفصل العاشر

النشأة التاريخية للفن

اذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر ، موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالى ، فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الانسان وما هو الاصل التاريخى للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ ـ والنظرية الاولى : التى عرضت لهذه المشكلة ، هى نظرية فرويد وهى ترجع النشاط الفنى الى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور فالفن ان هو الا تعبير عن مكونات العقل الباطن التى ترسبت بتأثير الغريزة الجنسية .

٢ ـ أما هربرت سبنسر : فانه يرجع الفن الى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطيا لا هدف له ، بل هو فى نظره يتجه الى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣ ـ ورأى ثالث : هو الذى يقول به (كارل بوشر) الذى يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادى . فالغناء مثلا وهو أسبق الفنون جميعا الى الظهور قد نشأ فى أول امره مع العمل الجماعى اثناء جنى المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، ففى وسط العمل ينبرى احد العمال ويرفع عقيرته بالغناء ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالاجهاد

٤ ـ والرأى الرابع : وهو الذى يقول به (بوجل ـ Bougle) ويرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الانسان الى الحرب . فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب فى قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون على دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعدادا للحرب أو عند اعلانها . فمن المحتمل اذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلى الاول عن البدائيين .

٥ ـ أما النظرية الخامسة : هى نظرية اميل دوركايم فانها ترى فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا . فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين : اذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب. حيث كان العنصر الفنى يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدائى ونغمات الموسيقى الجنائزية . وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه الى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الجنائزية ـ وهى طقوس دينية ـ كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك . وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية بالمسيحية أوثق الارتباط واذن فعلى رأى دوركايم تكون الفنون غاية دينية أى اجتماعية ـ والدين كنظام اجتماعى هو الاصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحت مصدره الفرد

ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشـاب الذى يحب ويصعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هـذا الحب فى صوت رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الازهار فى نشوة الحب الذى يعتصر فؤاده فيرتبها فى شكل باقـة ليهديها الى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة فينقـل صورة منها الى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلدا بذلك جمال الطبيعـة لانه أحس بهذا الجمال . فالفن اذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتـه اذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته ازاء الطبيعة وازاء الآخرين ، بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشروطه ، وهى التى تكون القابلة المضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صـورة تعبير فنى فريد فاذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هـذه الاحاسيس بالكلام المنثور ، قال نثرا ، واذا كان يستطيع أن يعبر بكـلام موزون مقفى قال شعرا واما اذا كان يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرتـه على التعبير فانه يتجه الى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، واذا أراد أن يعبر باسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو النحت فهذا كله انواع من الافصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصـــل الحادى عشـــر

تقسيمات الفنــون الجميــلة

الجمـــال والفـــن :

قبل أن ننتقل الى دراسة الميادين الفنية وهى المصدر الاول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقـــة الموضوعية بين الجمال والفن فاذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحـــس أى معنى يجاوز الحس ويسمو عليه ، واذا لم يكن أيضا شيئا محسوســا أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضا ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أسباب أنها تتجه الى أيجاد أساس عام للحكـــم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى . والحقيقة أن الجمال " قيمة " ونحن نعرف ان القيم تصدر فى اصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع ، ان الشئ الجميل مثلا ، ليس جميلا لانه يتضمـــن معنى انسانيا عقليا عن الجمال فحسب ، بل أن الجمال الذى نحكم بـــه على هذا الشئ هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بـــين الانسان والطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمـــل انسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصـــول صناعته الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالفـــن اذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليد اللطبيعة وعلى هذا قال مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول

الشيء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تركب أوليا معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفيا من الخارج على الفن ، بل هي تحاول أن تستمد معيير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أي آثار الفنانين والكتاب كما تعمل في الاخلاق تماما حينما تستخرج معيير السلوك لحياتنا الاخلاقية من أنماط السلوك التي نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفني لكي يتعرف على هذه المعايير . والطريقة التي نتبعها في ميدان الدراسات الجمالية لكي نصل الى تحديد هذه المعايير هي طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة : Classification of Arts

كيف تصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التي يمارسها أو على أساس الحركة ؟ ان اي أساس من هذه الاسس قد يبدو ناقصا . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهي النثر الادبي والشعر وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولا ـ **الفن التشكيلي** : Plastique ويتضمن النحت وهو يضع أعمال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة ويشتمل كذلك على العمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم الا عن طريق الفن .

ثانيا : التصوير : يسميه أيضا المظهر الحس ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص،فن الحدائق •

ثالثا : فنون اللعب بالاحساسات - jeu [illegible] مثل الموسيقى وهى فن الاحساسات السمعية • ثم الملونات أو فن التلوين وهو فن الاحساس البصرى •

ويضيف كانت الى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من الفنون المركبة مثل : المسرح • والغناء والاوبرا والرقص الخ •

٢ - تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها • على أساس التصورات التى أشرنا اليها سابقا •

أ - ففى الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال افكار حدسية لا تلبث أن تحولها الارادة عند التنفيذ الى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة • وتتراءى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة • ويعبر الثقل عن جهد المادة لكى تنفذ الى الأرض واما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الارض عن طريق الاعمدة والدعامات .. الخ • فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة • ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين •

ب - ثم يلى ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم اما النحت فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية • ومن هنا نفسر ايثار شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال

أما الرسم فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصا فى الرسم التاريخى .

جـ - ثم الشعر : وهو يتجه الى حدس الافكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بألفاظ . ومن الشعر ما هو غنائى وهو يعبر عن سكينة النفس وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب ارادته المريضة الفارة دائما

أما التراجيديا وهى النوع الثانى من الشعر - وتعد أسمى انواعه - فهى تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تعرض فى مواقفنا التمثيلية لذلك الصراع المفزع المخيف بين ارادتنا وذواتنا أو صراع الارادة مع نفسها أو مع القدر او القوى الكونية التى لا تقوى على مغالبتها .

د - وأخيرا نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعا فهى مستقلة تماما عن عالم الظواهر . وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الافكار والارادة نفسها . وهى أيضا لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها ونقاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته ... وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنها حوافزهما .

٣ - وقد اضاف ليسنج Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين اوليتين للحساسية الى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى المكانى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فى العصر الحديث الأمريكى توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، اولاها ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معا .

وفى ثانى هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريـان هما النحت والرسم وهما يطردان فى المكان • وفى ثالث هذه المراتـب يوجد الفن الرمزى أى الأدب الذى يستند الى عنصر الزمان • وهكـذا نجد أن ينساق فى نفس التيار الكانتى الذى تأثر بـــه "ليسنج" قبله •

٤ ـ أما عالم الجمال الفرنسى شارل لالو فقد وضع تصنيفا تركيبيـا مستمدا من نظرية الجيشطالت فى علم النفس • فهو يميز بين تركيبـات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة الى التركيبات الطبيعية :

أولا ـ تركيب السمع : وتنضاف اليه تركيبات (الموسيقى الاركسترالية والكوراليـــة) •

ثانيا ـ تركيب البصر : ويضاف اليه الرسم والنقش على زجـــاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة "بالسينما وخيال الظل" •

ثالثا ـ تركيب الحركة : وتنضاف اليه (الحركة الجسمية مثـــل البالية والاوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (ينابيع المـاء والشلالات وغيرهـــا •

رابعا ـ تركيب العمل : أو الفعل ويضاف اليه : (المسرح) •

خامسا ـ تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور كمـــا نلاحظ فى (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية كما نجـــد فى فن (النحت) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال فى فن الحدائق •

سادسا - تركيب اللغة والشعر .

سابعا - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة الحب او فن ممارسة الشهورة وفن الطبخ) .

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو اضافة عناصر أخرى - ففي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالاشارات او حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل او الماريونيت (مسرح العرائس) أو ضافة الموسيقى أو الغناء الى المسرح دون التعبير اللفظى فيخرج لنا فن الأوبرا .

• - تصنيف لا سباكس :

لا سباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون الى ثلاثة أقسام :

القسم الاول : فنون الحركة .

القسم الثاني : فنون السكون .

القسم الثالث: الفنون الشعبية .

ولنتناول أولا القسم الاول من هذه الفنون وهى فنون الحركة :

١ - هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهى فنون الحركة وهى اقدم الفنون واولها في الظهور واساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والارادة وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الافراد . ففي الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى او العاطفة التي تختلج في نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه - مثلا - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب او غير ذلك ، فبدلا من

أن يعبر الممثلون عن ادوارهم بالالفاظ المنطوقة ، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول الى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالبالية اذ تظهر فيه الراقصات براعتهم في التعبير عن المعاني والانفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة " تريستان وأوزغلد " وقد قام الراقصون والراقصات - بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة الا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع اليها ما تهدف اليه من خلال تركيب الحانها واصواتها . وكذلك مثلت مسرحية هاملت مسرحية روميو وجوليت على الطريقة البالية .

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص البالية وحده ، بل ان الرقص المفرد ايضا كثيرا ما ترمز حركاته الى انفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة . ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد ، فقد يكون معناه ساميا كما هو الحال في الرقص الديني ، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين ، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فان دوران الدراويش واهتزازهم هو نوع من الرقص الديني أيضا - ولم نجد احدا يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستثارة الجنسية وبين بعض الوان الرقص ... والى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحدا من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الادعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الانسانية - منذ العصور السحيقة الى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير عن هذه الحاجة الجنسية ، وهى من أولى الحاجات الاساسية التى تعمل على بقاء النوع الانساني . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسي .

ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني ايضا ما بقى الانسان على هذه الأرض وعلى ذلك فان التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة فهو يعبر عن فن جميل يرمز الى أمر مفروس فى الطبيعة الانسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال ان حركات الرقص العادية فى أي صورها هى فن من الفنون الجميلة ما دامت تجد — استمتاعا بها ومتعة لها وتقديرا عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة او كبيرة من الناس . على أن الفنان اذا استهدف اثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فنى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعد انتاجا رخيصا لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٢ — الغناء : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الاحساس بالجمال او تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره . وفى الغناء نجد أن اى احساس بالجمال بالنسبة للاغنية لا يكون فى الغالب احساسا موضوعيا اذ أن تقديرنا لجمال الاغنية لا يكون تقديرا منفصلا عن عالمنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على اغنية ما بأنها جميلة اذ ما سايرت اللون النفسى الذى يتحكم فينا ساعة سماعها واذا ما كانت الاغنية معاصرة نفسيا لاشجاننا أو لافراحنا ، أو بمعنى آخر اذا كانت هذه الاغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ولهذا فان الاغانى التى سمعناها فى ماضى أيامنا تشجينا أكثر من الاعمال التى تسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمتع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا

القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأى نشيد أو اغنية تبعث الامل فى المستقبل وتدفع الى العمل . وقد لا يرجع تقديرنا للجمال الى معنى الاغنية بل قد يرجع الى لحنها او أسلوب أدائها - فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الاغانى ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للاغانى يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحده تامة . ولا سيما حينما نصدر حكما جماليا على الاغنية ويجب أيضا ان يكون هذا الحكم غير مرتبط بأى اساس دينى او اخلاقى أو سياسى أو غير ذلك . فقد تحكم على الاغنيات الدينية بانها ليست على مستوى الفن الجميل . ومع ذلك فاننا نميل الى سماعها لان ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيه

٣ - الموسيقى :

أما فى الموسيقى فان الغناء بالاصوات يتحول فيها الى لغة جديدة تعزفها الالحان والاوتار . وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى . وقد اختلف مؤرخو الفنون . فقال بعضهم : ان الموسيقى قد سبقت الغناء فى الظهور . وقال البعض الآخر ان الغناء هو الاسبق فى الظهور . والواقع ان الغناء كان أسبق ظهورا من الموسيقى لان الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الانسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق . عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات . وحينما يشعر الانسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطع شبه منغم يتجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحادث

بموضوع حبه أو كأنه يناجي الطبيعة التي تحضن هذا المحبوب او كأنه يسرى عن نفسه ، وكثيرا ما كان الانسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشه التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تتراءى مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ،وتشعره بالخوف والرهبة ، فيكون لهذا الغناء وسماعه لرجع صوته ائتناسا منه أو محاولة للشعور بالايناس • ثم أن الانسان الأول كان يحس احساسا صادقا بدبيب الطبيعة ينساب الى أعماق كيانه كخرير الماء المنبثق من ينابيع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الاشجار واصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات واصوات الرعد ووميض البرق غير ذلك من زمجرة الرياح وهبوات النسمات اللطيفة • ان كل هذه المجموعة من الاصوات والالوان التي تصدرها الطبيعة تجد لها صدى في نفس الفنان البدائي فيسترق السمع اليها ويحاول تقليد هذه الاوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتجاوب مع الحان الطبيعة • وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ولهذا فاننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات وأصوات تقرب كثيرا ما نستمع اليه في أحضان الطبيعة — فمثلا نجد عند شعب جزر هاواى الحانا موسيقية يخيل الى من يسمعها أنه يستمع الى خرير الماء أو الى تيار الهواء والماء في الجدول وذلك يرجع الى هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها • واذا استمعت الى موسيقى الصين الاصيلة فانك تحس فيها بالبساطة والاصالة والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الانسان في مواجهة القدر فهو كريشة في مهب الريح يحمل أثقال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها الا أن يعيش صابرا في حيرة خاضعا لضربات القدر على الجملة فاننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية

الارادة الانسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة فى بساطة وسذاجة صارخة وإذا انتقلنا الى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر او قبائل اواسط افريقيا كالشلوك وغيرهم فاننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التى تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزمجر أثناءها النفير القوى ذو الصوت المرعب • ومما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التى يعيش فيها زنوج افريقيا مثلا • اذ أنهم يحتاجون الى استعمال الاصوات القوية القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الارواح الشريرة — وكذلك فان هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف فى الطبيعة الصاخبة فى الغابات وفى المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والامطار الغزيرة • هذا بالاضافة الى حياة البدائى الافريقى اليومية التى تحيط بها المخاطر والوان شتى من الصراع والاغارة •

ونحن نلمس فى موسيقى الجاز تعبيرا عصريا يترجم عن موسيقى الزنوج فى افريقيا • ومما هو جدير بالذكر ان هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبى افريقيا ثم انتشر منها الى امريكا وباقى انحاء العالم •

فهذه الموسيقى اذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالانسان أو هى نوع من تجاوب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية • وعلى هذا فهى تأتى — كما قلنا — فى المركز الثانى بعد الغناء من حيث الظهور التاريخى • لأن الانسان مدفوع اولا الى ان يعبر عن نفسه بالكلام او بالغناء قبل أن يستنطق الاوتار والالات الموسيقية لكى يحملها ذلك التعبير النفسى الاصيل • فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات

النفس وشوقها ولهفتها عند البدائى سابق فى الظهور على اللحن الموسيقى الذى يعزفه الفنان البدائى كى يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكى يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية ٠

القسم الثانى — فنون السكون :

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت ٠ هذه الفنون تبنى على التناسق العقلى وتخضع للمنطق ولكنها ليس منطقا فكريا متزمتا ٠ والانسان حينما يطلع على اثار الفنون السالفة يشعر بنوع من الاعجاب لان غايتها التعبير عن الجمال فقط ٠ وغاية التذوق الجمالى لهذه الاثار هى ان يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه ٠ وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية المشاهد للاثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى وبقدر القيمة للاثر الفنى الذى يعانيه ٠ وقد تختلف مع لاتزياكس وغيره ممن يذهبون مذهبه فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الاحساس بجمال التمثال او الصورة الى قمة التذوق او حينما يمثل الاثر الفنى موضوعا من صميم الحياة ، فانه يحس بدبيب الحياة فى اثره الفنى ويشعر بأنه ممتلئ حركة وقوة وحيوية — وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الاثر نشعر بهذا الدبيب وهذه الحركة وكأن تمثالا ما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، او كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة او اى نشاط رياضى أو معنى كالرقص او ما شاكل ذلك ، فلا تملك الا أن تحس احساسا عميقا بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى مظهره عند النظرة الاولى

[illegible]

وكان لازباكس لا يقصد بهذه التسمية الا أن يشير الى أن فنـــون السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة او على شكل واحد وأن الاثر الفنى على هذه الصورة اذا نظرنا اليه موضوعيا وحسب تشكيلـــة الواقعى فهو يبدو ساكنا اذ هو ثابت يتحرك ، اما النظرة المتعمقة فانها شئ آخر وهى تتعلق بعملية التذوق اكثر من تعلقها بالأثر الفنى نفسه .

واذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول الى فنون تحيي موات الجماد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فاننـــا سنجد فى آخر الامر ان الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيـــث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

القسم الثالث ـ الفنون الشعبية :

ومنها الشعر الغنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنـــه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الانواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفـــن الادبـى .

(٢) والغناء والموسيقى .

ولسنا بحاجة الى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع او تقليدا له او تاريخا لحوادث معينة ، بل هى تعبير عن حدس جمالى اصيل للفنان وهذا هو أســـاس أصالتها .

٦ ـ تصنيف ســـوريـو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو انيين سوريو

فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال فى السوربون تصنيفا أكثر تماسكا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه اولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن ناحية الاولى تجد محسوسات أساسية بسيطة . هى صفات نوعية مطلقة او ماهيات خالصة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن آ بآخر ، ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١ ـ الخطوط ٢ ـ الأحجام ٣ ـ الالوان

٤ ـ الاضاءات ٥ ـ الحركات ٦ ـ الاصوات الجزئية المقطعة ، والمقاطع الصوتية ٧ ـ الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد انه يوجد فى كل قسم من هذه الاقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الاولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى . بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تماما مع الاثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شئ واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه اذ أننا فى هذه الحالة نجد التعبير داخلا فى الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال فى فن العمارة فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذى هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ؤ التى هى نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال فى الموسيقى والرقص اذا لم يكن كل منهما معبرا عن موضوع معين ففى الالحان الموسيقية مثلا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التى تتألف منها .

ويوجد أيضا فى كل قسم من هذه الاقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الاشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية الخطوط الاساسية أو البنية التى تتركب منها الصورة ، فوراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة ، ولكنها توحى لنا فى اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (١٨٢) يبين صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى ، وذلك حسب تصنيف سوريو

ونجد فى الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها ، ثم نجد فى الجزء الذى يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية .

أولا — فنون الدرجة الاولى :

١ — الأرابيسك : Arabes-que — وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون ثمت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ — فن العمارة أو البناء والانشاءات المعمارية : [illegible]

٣ — التلوين الخالص : [illegible]

٤ — الاضاءة والاعمال الضوئية : [illegible]

٥ ـ الـرقـص : Dance

٦ ـ النظم الخالص : Prosodie pure

٧ ـ الموســـيقى : Musique

ثانيا : فنـــون الدرجة الثانيـــــة :

١ ـ الرســـــم : Dessin

٢ ـ النحـــت : Sculpture

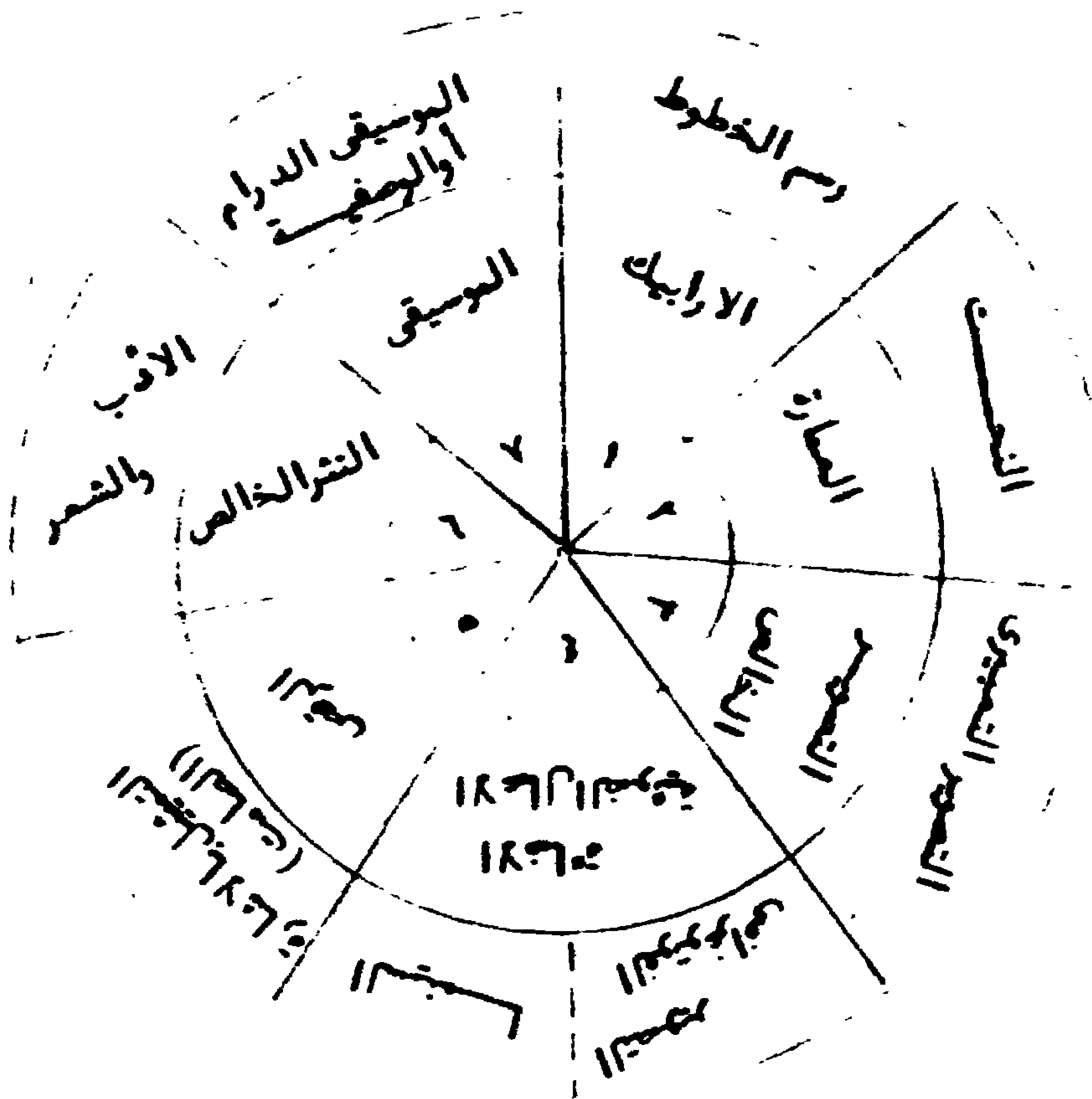
٣ ـ التلوين التصويرى : Peinture représentati-ve.

٤ ـ التصوير الفوتوغرافى : Lavis, photo

٥ ـ التمثيل بالاشارة (الصامت) Pantomime

٦ ـ الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ ـ الموسيقى الدرامية أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الاولى والثانية حسب تصنيف سوريو

١ ـ (الخطوط) : الارابيسك ـ رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة

٢ ـ (الاحجام) : العمارة ـ النحت

٣ ـ (الالوان) : التصوير أو التلوين الخالص ـ التصوير التعبيري او التلوين التصويري

٤ ـ (الاضاءة) : الاعمال الضوئية التصوير الفوتوغرافي السينما

٥ ـ (الحركات) : الرقص ـ التمثيل بالاشارة (الصامت)

٦ ـ (أصوات ذات مقاطع) ـ النثر أو النظم الخالص ـ الادب والشعر

٧ ـ (اصوات موسيقية) : الموسيقى ـ الموسيقى الدرام

عرضنا اذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت
وشوبنهاور وليمنج وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن
بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والباليه ،
والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع الى فنون أبسط منها ، والواقع
أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة واقربها تعبيرا
عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن
الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة
ثنائية مصطنعة الى : فنون متصلة بالمكان واخرى متعلقة بالزمان ، بينما
نجد فى التصنيف التقليدى فنونا تشكيلية ثلاث هى : العمارة والنحت
والرسم ، وفنونا ايقاعية ثلاث هى : الرقص والموسيقى والشعر . وقد
انضم الى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن
الاذاعى وربما فن تاسع هو الفن التليفزيونى ، واخيرا فن الصور المتحركة
ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدى للفنون انه كغيره من التصنيفات
الاخرى لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما فى مجموعة
الفنون الايقاعية . فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم
النثر فى التعبير ايضا وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون
الأوبرا والباليه والغناء .... الخ .

إهــداء

إلى من ألهمتني إبداع ما أبدعت ... إلى زوجتي

مقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفني في مجال ما يسمى بالفنون الجميلة أعمق هـــذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخـــرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا . ولعل هذا يفسر لنا سر تضارب الأقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التى تناولتها ، وتنافر المواقف بصددها .

وبسبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يطلع على الكتابات التى سالت فيها الأقلام عنها ، فى حيرة وتخبط وغموض . ولم لا ؟ وهو يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الأساطير والخرافات والغيبيات . أو يعلق بهـا فى سماء الوحى واللاهوت ، أو يردها إلى ضياء العقل ونوره ، أو يتلمسها فى ثنايا الواقع الاجتماعى والتاريخى ، أو يتغلغل بها إلى أغوار النفس وخفاياها .

ويحتوى هذا الكتاب ، الذى يسعدنا أن نقدمه اليوم إلى القراء على ثلاثـة أبواب ، الباب الأول منها بمثابة مادة خام لمباين الآخرين ، تناولنا فيه جميع الآراء والمواقف ـ فيما نعلم ـ التى تناولت مشكلة الإبـــداع الفنى بالتفسير والوصف ، وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هى على التـوالى : نظرية الإلهام أو العبقرية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ، فالنظريـــة السيكولوجية .

وإذا كنا فى هذا الباب الأول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفهادون أدنى تدخل منا أو نقد ، فإننا خصصنا الباب الثانى بأكمله لتناول تلكالنظريات بالنقد والتعليق أماالباب الثالث فهـو رؤية جديدة لمشكلة الإبداع الفنى ، نقدمها إسهاما منافى محاولة تفسير ووصف تلكالمشكلة على أسس علمية وواقعية

بحيث تتركنا تلك الرؤية ونحن على قناعة بكفايتها وكفاءتها في تفسير مشكلة الابداع الفني ووصف لحظاتها وعملياتها من ألفها إلى يائها .

الباب الأول من هذا الكتاب إذن تناولنا فيه النظريات المفسرة والواصفة لمشكلة الابداع الفني من خـــلال نظريات أربعة ، وفي ثنايا النظرية الأولى أرهصنا بشذرات نظرية الإلهام أو العبقرية لدى هوميروس وهيراقليطس لكي نتوقف وقفه أكبر عند أفلاطون الذي تنسب اليه هذه النظرية ، ثم تتبعنا خيوط تلك النظـرية عند الأفلاطونية الجديـــدة وأوغسطين وسانت بازل ، وعرضنا بعد ذلك في وقفة طويلة للحركة الرومانتيكية في الفن من خلال أقـوال أو أعمال الفرد دي موسيه وديلاكروا وروسو ونيتشه وبيتهوفن وجوته وجيرار دي نرفال وهردر وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وكيتس ورامبو وشوبان والفونس دوديه وشيجل ولامرتين وبولان .

أما النظرية العقلية فلقد تعرضنا لها من خلال أقـــوال أو أعمال بسكال ورودين وفان جوخ ولالو وفرتهيمر وبوانكاريه ووليم كانون وإدجار بو وليوناردو دافينشي وكانط وهيجل وشوبنهور وجويو وبوزانكيت وكاترين باتريك وجيلفورد . ويجمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفني نتاج العقل ووليدة الفكر ، وأنها تحتاج إلى تفكير طويل وبحث شاق وجهد إرادي يخضع للتنظيم والصياغة ، وأن الإبداع الفني لا يحدث فجأة بلا مقدمات أو وعي وإنما هو انضباط فكري واع .

أما النظرية السوسيولوجية فلقد عرضنا لها خلال أقوال وآراء لويس لافل وإرنست فيشـــر ويونج وبوسيبلوف وبزيتوف وسيدني فنكلشتين وجوردون تشيلد وريموند بايير وجان كاسو وهويسمان وألان وسوريو

ودوركايم ونيقولاييف . ولقد ركزت هذه النظرية على أن النحن أسبق من الأنا ، وأن إندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن إنتاج جمعي لا فردى ، وأن الابداع الفنى ينبع عن عقل جمعي أو لا شعور جمعى ، لكنها تطرفت وبالغت فى أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندهـا هو المبدع والموضوع معا .

وآخـــر تلك النظريات التى عرضنا لهـا فى الباب الأول هى النظرية السيكولوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسى لدى فرويد وأرنست جونز وهانز ساكس وأتو رانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فنيكل وبراون وإدموند برجلر . ولقد توقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد فى الإبداع الفنى عند ليوناردو دافنشى ، وعند بحثه الآخر عن دستويفسكى كفنان خالق وكأخلاقى وكمصاب وكآثم . ثم عرضنا بعد ذلك للحركة السيريالية فى الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاجال وباول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست وجيمس جويس ودى ـ كريكو وسلفادور دالى . وعرضنا أخيرا اللاشعور الجمعى عند يونج باعتباره منبع الإبداع الفنى وحديثه عن النماذج البدائية والاسقاط والحدس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد .

..

أما الباب الثانى فهو جهد نقـدى عيق النظريات التى عرضنا لها فى الباب الأول ، وفى هذا الصدد فقد كان نقدنا لنظرية الإلهام أو العبقرية منصبا على ما يلى :

١ ـــ أننا لن نفيد شيئا و[illegible] يستفيد العلم بدوره شيئا من حديث أنصار

هذه النظرية عن وجد صوفى أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة فى عملية الإبداع الفنى .

٢ — إن الخيالات والأحلام التى ركن إليهما أنصار هذه النظرية وأفاضوا فى بيان أهميتهما بالنسبة إلى الإبداع الفنى ، لا يكفيان وحدهما فى أى إبداع وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ — ليس ثمة إلهام مفاجىء ، فكل إلهام ليس الا وليد التفكير المضنى المتواصل ، ولقد بينت الأبحاث المعاصرة أن اللاوعى نتاج الوعى .

٤ — فشل هذه النظرية فى بيان عنصر الأداء أو التنفيذ ، وبيان تفسير إقبال الفنان على الابداع الفنى أو إحجامه عنه .

٥ — ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الأصالة ، فلا أصالة لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة ، وإنما هو مجرد وسيط أو مردد أو قابل لوحى إلهى أو شيطانى .

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية إلى رفض كامل لها ، وانتقلنا إلى نقد النظرية الثانية وهى النظرية العقلية ، وبينا أن فضلها يرجع إلى أنها نزلت مشكلة الابداع الفنى من سماء الغيبيات والأساطير إلى دنيا العقل وضياء الفكر إلا أننا وجهنا إليها أوجه النقد التالية :

١ — أنها أغفلت تماما عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهو فى رأينا عنصر ضرورى وهام ؛ فمن الضرورى للفكر المبدع أن يخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقق فى الخارج ، وإلا ما كان هناك أى إبداع .

٢ — ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الإبداع الفنى يعود إلى العقل أو الفكر إلا أنها أهملت فى تحديد مسألة أصل الأفكار .. هل هى فطرية

كامنه فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا .

٣ — فشل هذه النظرية فى بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٤ — أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعى وحده بل هناك أدوار أخرى للحواس والوجدان أهملتها تماما تلك النظرية .

٥ — وإذا كان ثمة عقل نظرى وآخــــر عملى . أيمكن أن تقودنا أقوال هذه النظرية إلى افتراض وجود عقل فنى ؟

ولقد إنتهينا من نقدنا لهذه النظرية إلى إثبات النقاط الموجبة والسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبل نظرية الإلهام أو العبقرية ، لأننا نعتقد أن للفكر دوره فى عملية الابداع وإن لم يكن هو الدور الوحيد .

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب إيجابية منها أنها وجهت الأنظار لأهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى . وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لأول مرة بعد الأداء أو التنفيذ الذى لم يفطن إليه من قبل ، إلا أننا أخذنا عليها أوجه النقط التالية : ـ

١ — فشلها فى تفسير ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو لا شعور جمعى .

٢ — فشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ما إبتداء من عقل جمعى أو لا شعور جمعى .

٣ — بل إن العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ثبت أنه مجرد وهم من الأوهام وفرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم . وأن هذه الفرضية إذا سلمنا

بوجودها لاتستطيع أن تقدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره .

٤ — ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دوركايم وريموند باير .

٥ — كما أن حتمية د تين ، أدت إلى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الأولى نوعيتها الخاصة ، بالإضافة إلى أنها أدت إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفرده دون سائر الناس .

ولقد مضينا بعد ذلك فى تحليل ونقد النظرية السيكولوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية إلى ثلاث مجموعات، تناولت المجموعة الأولى منها نقد مدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه ، وتناولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السيريالية فى الفن ، أما المجموعة الثالثة والأخيرة فقد تناولت نقد نظرية يونج ولقد إنحصر نقدنا لمدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه فيما يلى :

١ — لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته إلى منتهاه ، وأغفلوا تماما مسألة التنفيذ أو الأداء .

٢ — ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٣ — لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى ، فجاء المنهج عندهم تعسفيا وشكليا .

٤ — نظرية فرويد وتلامذته قاصرة فى الإحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

٥ — فكرة التسامى الفرويدية لايمكن أن تؤدى وظيفتها التى أرادها لها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم .

أما نقدنا للحركة السيريالية فى الفن فقد انحصرت فيما يلى :

١ - حيث أن الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى فإن نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية .

٢ - إن العمل الفنى لايمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية .

٣ - فرويد يكتشف خدعة السيرياليين فى إنتاجهم لفن لاشعورى هم أنفسهم شاعرون به .

٤ - لايمكن للتذوق الفنى أن يكون فى حالة لاشعورية كى يتقبل إبداعات السيرياليين اللاشعورية .

أما النقد الموجه إلى نظرية يونج فإنه ينحصر فيما يلى :

١ - تعامل يونج مع أفكاره ومذهبه أكثر ما يتعامل مع الواقع الخارجى وتكييفه للواقع الخارجى حسب أفكاره .

٢ - يونج يقع فيما يسمى بأغلوطة المماثلة .

٣ - كيف يمكن أن ينقسم الناس إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجى مع أن لاشعورهم الجمعى واحدا .

٤ - وإذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة، وعلى اللاشعور الجمعى وهو خرافى ، ويرى أنهما يميزان الفنان الخالق ، وإذا كان اللاشعور واحدا والحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عنده إلى فن معين دون غيره ؟ .

٥ - معاناة يونج من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية. وذلك بالإضافة إلى نقد وجهناه إلى مدرسة التحليل النفسى وينطبق بدوره

على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أوعلم . ونحن لانقبل بأى حال أن يكون الجانب الحالك من الإنسان (اللاشعور الشخصى أو الجمعى) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى .

. . .

وعلى هذا النحو يكون ما ذكرناه فى الباب الأول قد إنهار تماما، أو إنهار فى معظم جوانبه فى الباب الثانى ، إزاء جهد نقدى عنيف، وكان لا بد لنا طالما أننا لم نرتض أى موقف من المواقف السابقة إما كليا وإما جزئيا ، أن نتقدم نحن بموقف خاص يحاول تفسير ووصف مشكلة الإبداع الفنى بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

ولنبدأ بادىء ذى بدء فنشير إلى موقفنا الخاص ، فهذا الموقف يتمثل فى مشكلتنا المطروحة فى أن الإبداع الفنى يعبر عن تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يكون التفاعل كاملا والتلاحم تاما يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو إن شئت قلت أنه موقف ذاتى موضوعى لافصل فيه بين الذات والموضوع . ومن هذا المنطلق رأينا أن النظريات التى اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت إلى الفشل فى تناول وعلاج هذه المشكلة ، فالموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الالهام أوالعبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشعور . ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظرية التى تطرفت فى الموقف الموضوعى البحت وهى النظرية الاجتماعية قد تأدت إلى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تطرف النظرية الاجتماعية فى الموقف الموضوعى وإنكارها للجانب الذاتى إلى عدم دقتها وتحددها ، وإلى عدم

وضوحها ، وإلى تمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى . كما تأدى بها هذا الموقف إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى .

ولكى يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الإبداع الفنى فى أربعة أسئلة تدور حول منبع الابداع الفنى ، وعلته ، وكيفية حدوثه ، وكيفية تخارج الابداعات وتحققها فى أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة . ولقد وجهنا هذه الأسئلة إلى النظريات الأربعة الآنفة الذكر وكانت النتيجة النهائية هى فشل جميع هذه النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها وكان علينا أن نعيد توجيه تلك الأسئلة بذاتها إلى موقفنا الخاص كى يجيب عليها ، وقبل أن نرى إجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلى :

١ - أن كل إبداع فنى هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى.

٢ - لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا .

٣ - خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية .

٤ - إن تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار Framework .

ونظرا لأن فكرة الإطار تمثل فكرة محورية فى موقفنا ، وأن أى نظرية

من النظريات الآنفة لم تتعرض لها ، فلقد توقفنا وقفة كبيرة عند هـذه الفكرة فبينا أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى . وأنه يسام فى تنظيم الإدراك والتذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الإطار تنحصر فى :

١ ـ أنه أساس دينامى .

٢ ـ وأن العادات لاتمثل الإطار من كل جوانبه .

٣ ـ وأن علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولـكنها دينامية .

ثم أردفنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيها كيف يتمثلون مضمون الإطار ، وفى هذا الصدد تناولنا ليوناردو دافينشى و[illegible] وبايرون وتوفيق الحكيم ،وعلقنا على كيفية اكتساب مضمون الإطار عند كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله ،وخلصنا من ذلك إلى النتيجة التالية وهى : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ولولا لما أبدع الفنان فى أى نطاق من نطاقات الفنون، ثم أدلينا بالملاحظات التالية على فكرة الإطار :

١ ـ أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد .

٢ ـ أن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكـون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر .

٣ ـ أقررنا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لايعنى القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال .

٤ ـ أن فكرة الإطار يمكن أن تسام فى حل عدد من المشكلات مثل :

أ ـ مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد .

ب ـ مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين .

جـ ـ مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق .

٥ ـ أن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تـذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجة توجيها معينا ، وبالتالى تكون له دلالة خاصة عنده

٦ ـ إن المران فى حدود الإطار تساهم فى تنظيم الإطار وزيادة قـ... ورسوخه .

ولقد تبينا تماما أن فكرة الاطار هذه هى الفكرة الوحيدة التى تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهى النقطة التى فشلت فى بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة .

وفى خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلى :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى اجتماعى تاريخى ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة من خلال إطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج .

٢ ـ وأن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أو كامنة فى داخله ، ولا يوحى له بها من قوى خفية أو غيبية . إنها مكتسبة من الواقع الخارجى .

٣ ـ وأن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالأحداث والأحوال والأفعال .

٤ ـ وأن الفنان حينما يحقق إبداعه فى مادة ما ، ومن خـلال العمل، فإنه يستعيد النحن ، فيعاد إليه اتزانه .

وحين وجهنا لموقفنا الخاص نفس الأسئلة السابقة التى فشلت فى الإجابة

عليها كل النظريات التى تناولناها بالعرض فى الباب الأول وبالنقد فى الباب الثانى ، وهى الأسئلة التى تمثل الإجابة عليها ، الإحاطة الشاملة بمشكلة الإبداع الفنى ، ووصف وتفسير عملياتها ، نجح موقفنا فى تقديم إجابات نسقية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الإجابات مايلى :

١ - أن منبع الابداع الفنى - فى نظرنا - يتمثل فى شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية .

٢ - أما علة الابداع الفنى فهى تكمن - فى رأينا - فى انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الابـــداع وفقا لإطاره ذى المضمون المكتسب من الخارج .

٣ - وموقفنا ينجح تماما فى إعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها : أى من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام .

٤ - كما أنه ينجح فى بيان كيفية تخارج الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة موضحا دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

• • •

وإنى أعتقد أن هذا الموقف الجديد الذى عرضناه فى ثنايا هذا الكتاب بعد طول معاناة دامت زهاء ثلاث سنوات متواصلة هو الموقف الوحيد الذى

يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية ألا وهى مشكلة الإبداع الفنى . لكن دينى لأستاذى ورائدى الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الأسكندرية وبكلية الآداب بجامعة بيروت العربية الآن لا حد له ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخل تخصص فلسفة الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التى تدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وعنه نهل الكثيرون . كما أتوجه بخالص الشكر الاستاذ الدكتور مصطفى سويف ، فلقد استفدت من كتابه « الأسس النفسية الابداع الفنى ، فى الشعر خاصة » الشىء الكثير .

والله ولى التوفيق ،

زيزينيا فى ١٩٧٧/٨/٢٤ دكتور / على عبد المعطى محمد

فهرس تحليلى

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

(من ص ٣٢ إلى ص ١٥٠)

١ – نظرية الإلهام أو العبقرية

(من ص ٣٨ إلى ص ٥٦)

الكلاسيكية (ص ٤٥) مصدر العبقرية إلهى عند الرومانتيكيين (ص ٤٥) الخيـال الرومانتيكى وأثره على الإبداع الفنى عند روسو ونيتشة وبيتهوفن وجوته وجيرار دى نرفال (ص ٤٦) الأحـلام فى ارتباطها بالإلهام عند هردر وريشتر وهوفمان وكولردج وكيتس ورامبو وردوان وفليكس كلاى وهوجو (ص ٤٧) الحب والمرأة عند الرومانتيكيين (ص ٤٩) الاهتمام بالتميز الفردى عندهم (ص ٤٩) لا زال لنظرية الإلهام والعبقرية أنصارها فى الفترة الحديثة والمعاصرة (ص ٥٠) أقوال لبس وجوته وشوبان ونيتشة وجرين وجويو (ص ٥٠) الإلهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون مقدمات (ص ٥١) وهو صدمة كالانفعال (ص ٥٢) لادور للعقل والإرادة فى الإلهام (ص ٥٢) الفنان موجود أصيل لأن إبداعه يهبط عليه من السماء ، ولا يكون متأثرا بمجتمع أو تاريخ أو نواميس أو زمان أو مكان ، إنه خلق من العدم (ص ٥٣) مفهوم الأصالة الفنية عند برجسون (ص ٥٤) الفن حدس وتعبير عند كروتشة (ص ٥٥) تصنيف الإبداع عند ديلاكروا (ص ٥٦) .

٢ — النظرية العقلية

(من ص ٥٦ إلى ص ٧٩)

عظمة الفكر عند بسكال (ص ٥٦) عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر (ص ٥٦) دور الفكر فى الابداع الفنى عند رودين وفان جوخ وفيشر (ص ٥٧) الفن انضباط واتزان (ص ٥٧) لا يحدث الابداع فجأة بل هو وأعمال يتجمع تدريجيا (ص ٥٨) اللاوعى نتاج الوعى (ص ٥٨) العمل الفنى إرادى ويخضع للتنظيم والصياغة (ص ٥٩) الابداع الفنى

وليد التفكير الطويل والبحث الشاق عند ليوناردو دافنشى (ص ٦٠) وهو لايحدث فجأة أو نتيجة لهياج النفس (ص ٦٣) الابداع الفنى يرجع إلى قوانين وشروط أولية عند كانط (ص ٦٣) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعة (ص ٦٤) الفن نتاج الفكر عند هيجل (ص ٦٤) الربط بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية (ص ٦٨) الإبداع الفنى لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة عند شوبنهور (ص ٦٩) الفكر هو الذى يخلق الفنـــان المبدع عند جويو (ص ٦٩) الإلتقاء بين إبداع الفنان وبين حقائق العلم ونظريات الفلسفة (ص ٧١) الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق هو صورة من الإدراك العقلى عند بوزانكيت (ص ٧٢) التأمل هو الخلق وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان (ص ٧٣) كاترين باتريك ترجـــع الابداع الفنى للفكر المبـدع (ص ٧٥) الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء فى عملية الابداع الفنى (ص ٧٦) كاسيرر ومعقولية الصور الفنية (ص ٧٦) هربرت ريد وإستخدام القوى الذهنية فى الابداع الفنى (ص ٧٦) الوعى الفنى يخلق العمل الفنى (ص ٧٧) الإبداع الفنى يقوم على الفكر المبدع عند جيلفورد (ص ٧٧) العقل البشرى بقدراته هو أساس الإبداع الفنى (ص ٧٨) .

٣ ــ النظرية الاجتماعية

(من ص ٧٩ إلى ص ١٠٦)

لوبس لافل يعطى إرهاصة النظرية (ص ٧٩) النحن أسبق من الأنا ، والأنا هبة من النحن (ص ٨٠) إندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن (ص ٨٠) الفن إنتاج جمعى لا فردى (ص ٨١) العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى منبع الابداع الفنى (ص ٨١) البعد السوسيولوجى للفن (ص ٨١)

والبعد التاريخي أيضا (ص ٨١) إجتماعية الفن فى الحياة البدائية (ص ٨٣) آباء الفن أو المبدعون الفنيون الأوائل (ص ٨٢) ارتباط الابداع الفنى فى الحياة البدائية بالعمل والسحر والجمال (ص ٨٤) المجتمع هو المبدع والموضوع معا (ص ٨٥) الفن القديم كان بدون فنان عدا استثناءات نادرة (ص ٨٦) الأغانى والفنون الشعبية دليـــل على إجتماعية الفن (ص ٨٦) الدين كأصل للابداع الفنى عند دور كايم (ص ٨٧) ر يموند بايير يرى أن نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد (ص ٨٩) الإبداع الفنى فى مجتمع الطبقات (ص ٩٠) الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعى (ص ٩١) لا يبتكر الفنان إلا بالعمل (ص ٩٢) عنصر التنفيذ أو الآداء وارتباطه بالمادة عنصر هام (ص ٩٢) دور المادة فى عملية الابداع الفنى(ص ٩٢)الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع عند سوريو وفيشر (ص ٩٢) على الفنان أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج (ص ٩٤) دور كايم يلخص اتجاهات المدرسة الاجتماعية (ص ٩٤) بناء علم الجمال من الأسفل إلى الأعلى بدلاً من الأعلى إلى الأسفل (ص ٩٦) تين يعطى دفعة قوية للنظرية الاجتماعية (ص ٩٦) العمل الفنى كظاهرة طبيعية (ص ٩٧) إختلاف الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع إلى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع إلى تباين الجنس والبيئة والزمن (ص ١٠٠) لا حرية فى الابداع (ص ١٠٠) الأصـــالة نسبية وليست مطلقة عند السوسيولوجيين (ص ١٠١) ليس ثمة فن فردى على الاطـــلاق عند آلان (ص ١٠٢) الابداع الفنى لا يحدث فجأة (ص ١٠٢) ولكن ما هو دور الفنان الفرد فى عملية الابداع ؟ (ص ١٠٣) قضية الأســـلوب عند السوسيولوجيين (ص ١٠٥) وقضية الشكل أيضاً (ص ١٠٥) .

٤ — النظرية السيكولوجية

(من ص ١٠٦ إلى ص ١٥٠)

أ — مدرسة التحليل النفسى (فرويد) (من ص ١٠٧ إلى ص ١٣٩).

التحليل النفسى لا يستطيع أن يتناول طبيعة الابداع الفنى (ص ١٠٧) الشخصية تتكون من ثلاث قوى (ص ١٠٨) بحث فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى (ص ١٠٨) تحليل حلم فى طفولة دافنشى (ص ١٠٩) تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده (ص ١١٣) تحليل ما كتبه عن الطيران (ص ١١٥) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن التصوير وفن النحت (ص ١١٧) تحليل ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة (ص ١١٨) تحليل ما كتب عن اتهامه بالجنسية المثلية (ص ١١٩) تحليل عدم إكماله الكثير من أعماله الفنية (ص ١٢٠) تحليل عدم ارتباطه عاطفيا بأى إمرأة (ص ١٢١) تحليل بعض ابداعاته الفنية التى تعتبر مكشفة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن (ص ١٢٢) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية وفى نشاطه الفنى (ص ١٢٧) بحث فرويد عن دستويفسكى (ص ١٢٢) دستويفسكى كفنان خالق (ص ١٢٢) دستويفسكى كأخلاقى (ص ١٢٢) دستويفسكى كمصابى (ص ١٢٣) دستويفسكى كآثم أو مجرم (ص ١٢٣) الصلة بين إبداع دستويفسكى للأخوة كارامازوف وبين مصير والده (ص ١٢٤) الجنسية المثلية عند دستويفسكى (ص ١٢٥) هوس دستويفسكى بالمقامرة (ص ١٢٧) تحليل عمل دستويفسكى الفنى الأخوة كارامازوف (ص ١٢٨) .

ب ــ الحركة السيريالية (من ص ١٣٩ إلى ص ١٤٤).

صلة الحركة السيريالية بمذهب التحليل النفسى (ص ١٣٩) التعمق فى العالم الباطنى أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفنى (ص ١٤٠) بيان أندريه بريتون عن السيريالية (ص ١٤٠) الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده تجاه الابداع (ص ١٤٢) بعض الابداعات الفنية للسيرياليين (ص ١٤٣) التمسك بالأحلام والخيالات ومواجهة الوعى والعقل (ص ١٤٤).

ج ــ اللاشعور الجمعى عند يونج (من ص ١٤٤ إلى ص ١٥٠).

اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى عند يونج (ص ١٤٥) تفسير يونج للابداع الفنى (ص ١٤٥) الفنان المبدع يفرغ جل طاقته فى فنه ويفشل فى علاقاته الاجتماعية (ص ١٤٦) الواقع الاجتماعى له مهمة الدفع إلى الابداع (ص ١٤٧) البحث فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية (ص ١٤٧) الاسقاط باعتباره السبيل إلى الابداع (ص ١٤٨) حدس اللاشعور (ص ١٤٨) مواجهة بين فرويد ويونج فى إجابتها على : ١ - من أين للفنان صور إبداعاته؟ ٢-ولماذا يبدع الفنان؟ - وكيف تتم عملية الابداع؟(ص ١٤٩).

الباب الثاني

نقـــد وتعليق

(من ص ١٥١ إلى ص ٢١٨)

١ — نقد وتعليق على نظرية الإلهام أو العبقرية (من ص ١٥٢ إلى ص ١٦٥). نحن لن نفيد شيئا ولن يستفيد العلم شيئا من الحديث عن وجد صوفى أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة (ص ١٥٢) النظرية إذن تقودنا إلى اللبس والغموض لا إلى التفسير والتوضيح (ص ١٥٤) الخيالات والأحلام لا تكفى وحدها فى إبداع فنى وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا؟ (ص ١٥٤) لا يمكن للحلم أن يقود العمل الفنى من ألفه إلى يائه (ص ١٥٤) الأحلام والخيالات ما هى إلا إنعكاسات الواقع الواعى (ص ١٥٥) الإلهام المفاجىء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل (ص ١٥٦) بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث (ص ١٥٦) نحن لا نوافق على أن يكون الفنـــان المبدع مسلوب الإرادة متوقف العقل (ص ١٥٨) أفلاطون هو المسئول تاريخيا عن فكرة الفنـــان السلبى القابل (ص ١٥٨) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظـــرية نقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم (ص ١٥٩) أسطورية أفلاطون أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة (ص ١٦١) فشل هذه النظرية فى تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفنى أو احجامه عنه (ص ١٦١) لا أصالة على الإطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة (١٦٢) لا تساوق بين إله ملهم وفنان يلهم إليه (ص ١٦٤) الإبداع الفنى حسب هذه النظرية ليس أصيلا لأنه يخضع

ويتوقف على قوى إلهية أو شيطانية (ص ١٦٤) ليس صحيحا إذن ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم (ص ١٦٤) النتيجة هي رفضنا الكامل لنظرية الإلهام أو العبقرية (ص ١٦٥) .

٢ — نقد وتعليق على النظرية العقلية (من ص ١٦٥ إلى ص ١٨١) .

النظرية تركز على أن الإبداع الفني وليد العقــل والفكر (ص ١٦٥) لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمة (ص ١٦٨) الفارق الكبير بين نظرية الإلهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية (ص ١٦٨) لا يمكن أن نغفر لهذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء (ص ١٦٩) من الضروري للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكي يتم التنفيذ أو التحقق في الخارج (ص ١٧١) فشل النظرية العقلية في تحديد مسألة أصل الفكر المبدع (ص ١٧١) نقاش فلسفي حول مسألة أصل الأفكار يدور بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت وليبنتز وكانط (ص ١٧٢) فشل النظرية في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٧٧) عملية الابداع الفني لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعي وحده بل هناك أدوار أخرى (ص ١٧٩) دافنشي يجمع بين العقل واليد في عملية الإبداع (ص ١٧٩) هل ثمة عقل فني يقف إلى جوار العقل النظري والعقل العملي ؟ [ص ١٨٠) .

٣ — نقد وتعليق على النظرية الاجتماعية (من ص ١٨١ إلى ص ١٩٥) .

تركيز النظرية الاجتماعية على أهمية المجتمع في عملية الابداع الفني (ص ١٨١) فضل النظرية الاجتماعية في إضافة الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية (ص ١٨٢) وفضلها الكبير في إضافة بعد الأداء أو التنفيذ الذي لم تفطن إليه وإلى أهميته النظريات الأخرى (ص ١٨٢) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية تفشل في تفسير

ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعي أو لاشعور جمعي (١٨٤) وفشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ما ابتداء من عقل جمعي أو لاشعور جمعي (ص ١٨٥) العقل الجمعي بمجرد فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم (ص ١٨٦) وهذه الفرضية الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره (ص ١٨٧) ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم ورينوند بايير (ص ١٨٩) حتمية تين تؤدى إلى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الاستطيقية نوعيتها الخاصة (ص ١٩١) وهى تؤدى أيضا إلى طمس كامل لعالم الفردية وتميز الفنان وتفرده دون سائر القطيع (ص ١٩٣).

٤ — نقد وتعليق على النظرية السيكولوجية (من ص ١٩٥ إلى ص٢١٨)

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى (من ص١٩٧ إلى ص ٢٠٨) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى منتهاه (ص ١٩٧) وأغفلوا أيضا مسألة التنفيذ أو الأداء (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى العلمى (ص١٩٨) المنهج الفرويدى شكلى وتعسفى (ص١٩٩) التحريف والتعنت والتعسف فى بحث فرويد عن دافنشى (ص١٩٩) تفسيره الجنسى لابداع دافنشى ودستويفسكى هو مجرد تبرير لنظريته (ص ٢٠٦) نقد فكرة التسامى الفرويدية (ص ٢٠٧) نظرية فرويد قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية (ص ٢٠٨) فرويد فيلسوف مثالى

أكثر منه عالم نفس تجريبي (٢٠٨) .

ثانياً : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن (من ص٢٠٨ إلى ص٢١٢).

الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى (ص ٢٠٨) لا يمكن للعمل الفنى أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لا بد من أن يتخلله لحظات شعورية (ص ٢٠٩) السيرياليون ينتجون فناً لاشعوريا هم شاعرون به (ص ٢٠٩) فرويد نفسه يكشف عن خدعة السيرياليين (ص ٢١٠) أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية فى الفن هى اتحاد الباطن بالظاهر (ص ٢١٠) على المتذوق الفنى أن يكون فى حالة لاشعورية كى يتقبل إبداعات السيرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممكن (ص ٢١١) نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية (ص ٢١٢) .

ثالثاً : النقد الموجه إلى نظرية يونج (من ص ٢١٢ إلى ص ٢١٨) .

يونج يعلق أهمية كبرى فى الابداع الفنى على اللاشعور الجمعى والاسقاط والحدس (ص ٢١٢) أغلوطة المماثلة التى وقع فيها يونج (ص ٢١٣) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى حسب أفكاره (ص ٢١٣) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحد إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجى (٢١٤) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة غامضة أكثر منها فكرة تفسيرية (ص ٢١٤) ما الذى يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة (ص ٢١٤) إذا كان اللاشعور واحدا وكان الحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ؟ (ص٢١٥) يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية (ص٢١٥) اللاشعور

الجمعى ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية (ص ٢١٦) كيف يمكن أن يكون الجانب الخالد من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى ؟ (ص ٢١٦) . يحمل النقد الموجه إلى النظرية السيكولوجية (ص ٢١٦) .

الباب الثالث

رؤية جديدة

(من ص ٢١٩ إلى ص ٣٠٦)

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها (ص ٢٢١) موقفنا يشير إلى تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان والمجتمع (ص ٢٢٢) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما (ص ٢٢٢) والموقف الذاتى فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة (ص ٢٢٤) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الخالك من الإنسان وحسب وهو اللاشعور (ص ٢٢٧) النظرية الإجتماعية ذات موقف موضوعى لكنه متطرف (ص ٢٢٨) تأدى بها تطرفها إلى عدم الدقة والوضوح وتمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى (ص ٢٣٠) وتأدى بها إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع (ص ٢٣٠) والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الإبداع الفنى (ص ٢٣١) . نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين (ص ٢٣١) بلورة عملية الإبداع الفنى فى أربعة أسئلة محددة (ص ٢٣٢) فشل جميع النظريات فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الأول

الخاص بمنبع الإبداع الفنى (ص ٢٣٢) وفشلها جميعا فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثانى الخاص بعلة الإبداع الفنى (٢٣٦) وفشلها كذلك فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها (ص ٢٤٧) أما السؤال الأخير المتعلق بكيفية تخارج الإبداعات وتحققها فى أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة ، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هذا السؤال وأهملت الباقى ،أما النظريات الأخرى فلقد التزمت الصمت الكامل وكأن المسألة لا تعنيها (ص ٢٤٨) النتيجة النهائية هى فشل جميع النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها (ص ٢٤٩) ونحن نؤسس موقفنا على أربعة حقائق (ص ٢٤٩) ١ — كل إبداع فنى هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى (ص ٢٤٩) ٢ — لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا (ص ٢٥٠) ٣ — خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية (ص ٢٥٠) ٤ — تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار (ص ٢٥٠) ولأهمية الإطار فى موقفنا لا بد أن نتوقف عنده وقفة كبيرة (ص ٢٥٠) مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى (ص ٢٥٠) نحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الأطر (ص ٢٥٠) الإطار يساهم فى تنظيم الإدراك (ص ٢٥٠) عملية الفهم ليست إلا مجرد تنظيم للمدركات الجديدة فى أطر (ص ٢٥٢) والإطار يساهم فى تنظيم التذوق (ص ٢٥٣) إطلاعنا على الأعمال الفنية ينجم عنه تكوين أطر لها فى الذهن (ص ٢٥٣) أهم خصائص الإطار (ص ٢٥٤) أنه أساس ديناميكى (ص ٢٥٤)

العادات لا تمثل الإطـــار من كل جوانبه (ص ٢٥٤) علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية (ص ٢٥٤) بعض النماذج التي تدور كلها حول اكتساب الإطار (ص ٢٥٥) ١ - ليوناردو دافينشى (ص ٢٥٥) ٢ - كيتس (ص ٢٦٩) ٣ - بايرون (ص٢٦٢) ٤ - توفيق الحكيم (ص٢٦٥) تعليق على كيفية اكتساب الإطار لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله (ص ٢٦٦) النتيجة هي : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ، ولولاه لما أبدع الفنان (ص ٢٧١) ولنا على فكرة الإطار عدة ملاحظات (ص ٢٧٢) - يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد (٢٧٢) ٢ - إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر (ص ٢٧٣) ٣ - إن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (ص ٢٧٤) ٤ - فكرة الإطار يمكن أن تساهم فى حل عدد من المشكلات مثل : أ - مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد . ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين . ح - مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق (ص ٢٧٥) ٥ - إن الاطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن إكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالى تكون لها دلالة خاصة عنده (ص٢٧٦) ٦ - والمران فى حدود الإطار يساهم فى تنظيم الإطار وزيادة قدرته ورسوخه (ص ٢٧٧) الفرق بين الإطار عند الفنان والإطار عند المتذوق (٢٧٨) فكرة الإطار هى الفكرة الوحيدة التى تستطيع أن تبين سبب إختلاف إتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ،وهى النقطة التى فشلت فى بيانها كل النظريات السابقة (ص ٢٧٩) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى

إجتماعي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال إطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج (ص ٢٧٩) كما تؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أو كامنة فى داخله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج (ص ٢٨٠) وتؤكد أيضا أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالأحداث والأقوال والأفعال (ص ٢٨٠) وتؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحقق إبداعه فى مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد النحن ، فيعاد إليه اتزانه (ص ٢٨٠) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الأسئلة التى سبق تقديمها للنظريات السابقة (ص ٢٨٢) إن منبع الإبداع الفنى فى نظرنا يتمثل فى شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية (ص٢٨٢) وعلة الإبداع الفنى فى رأينا تكمن فى انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الإبداع وفقا لإطاره ذى المضمون المكتسب من الخارج (ص٢٨٤) وموقفنا ينجح تماما فى إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها : أى من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام (ص٢٨٨) وهو يتميز بتقديم إجابة دقيقة وافية على السؤال الأخير ، مبينا كيفية تخارج الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة ، وموضحا دور العمل ، وأهمية المادة ، ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة (ص٢٩٠) النتيجة من أن موقفنا هو الموقف الوحيد الذى يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية تفسيرا ووصفا (ص٣٠٦) .

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

١ - نظرية الإلهام أو العبقرية .

٢ - النظرية العقلية .

٣ - النظرية الاجتماعية .

٤ - النظرية السيكولوجية .

أ - مدرسة التحليل النفسى (فرويد) .

ب - الحركة السيريالية فى الفن .

جـ - اللاشعور الجمعى عند يونج .

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

لا شك أن مشكلة الإبداع الفنى من أعمق المشاكل الفنية وأعقدها على حد سواء ، فهى أعمقها لأنها ترتبط بالأعماق الدفينة للفنان والتى أنبثق عنها عمله الفنى ، ومن ثم فنحن لا ننظر فى نتاج فنى ملموس قدر نظرها فى منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهى أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفنى الظاهر . وهى بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبـــداع ابتكار ينم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته . يقول ليفيو روزو L. Rusu « أن البحث فى الإبداع الفنى هو المقدمة الأولى لكل بحث استطيقى (١)». ويذكر هيرن Y. Hirn « أن دراسة الإبداع الفنى هى أعظم البدايات ملاءمة لفهم الفن » . ويشترط لسنج T. Lessing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطا أوليا لإقامة الإستطيقا على أسس سليمة . يقول لسنج « إن الشرط الأول لإقامة الإستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شىء ... ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . كما ويذهب موىمان Meumann إلى أن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث فى هذا المجال » (٢) .

---

1 – Rusu; L : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, p.1

٢ – أنظر مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى «فى الشعر خاصة» . دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ص٢٥ .

ولأهمية هذه المشكلة وتعقدها وتعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف بصددها ، فنهم من ذهب إلى أن عملية الإبداع الفنى ترجع إلى نوع من الوحى والإلهام ، ومنهم من عاد بها إلى قوة العقل والفكر ، ومنهم من تلمس أصولها فى ثنايا المجتمع والسوسيولوجيا Sociology ، ومنهم من وصل بين هذه الأصول وبين السيكولوجيا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص .

على أنه يجب أن نضع فى ذهننا دائما أن مشكلة الإبداع الفنى ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، فإن جذورها لتمتد حتى بواكير الفكر الفلسفى وإرهاصاته الأولى المتغلغلة فى أعماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن هوميروس وهيراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو كانوا أول من تحدث عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وحسب نضج فكره ، وحسب موقفه الميتافيزيقى .

وإذا كان الإختلاف هو جوهر الفكر الفلسفى لارتباطه بالحرية ، فلاشك أن هذا الإختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى وهى الإبداع الفنى خصوصا وأن الفن قد نشأ فى أحضان الفلسفة ، وترعرع فى كنفها . ولعل أول بادرة إختلاف هى تلك التى قامت بين نظريتى أفلاطون وأرسطو ، ذلك الإختلاف الذى ازداد ثراءا وغنى بفضل إضافات وتعليقات وتغييرات وتقد جمهرة من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت فى فترات متلاحقة ومتعاقبة، إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك ، إذ سرعان ماقدم رجال الفن والفلسفة والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصيلة تبتعد عن فكر هذين العملاقين اليونانيين . تسبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفى أحيانا وعلى أسس علمية فى أحيان أخرى .

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الإبداع الفنى : منها ما هو تاريخى يكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتالية للفلاسفة والفنانين ، ومنها ما هو وصفى يكتفى بوصف الإبداع الفنى فى مظاهره الخاصة ، ومنها ما هو تصنيفى يركــز على تصنيف عمليات الإبداع ، ومنها ما هو تفسيرى يحاول أن يصل إلى مستوى النظرية إما عن طريق فلسفى نظرى وإما عــن طريق علمى تجريبى *.

---

* لمعرفة أدق بالاتجاهات التى تناولت مشكلة الابداع الفنى من زوايا مختلفة يمكن القارىء أن يرجع إلى الابحاث التالية :

1 — The Creative process (A Mentor Book, New yok 1958)

وهو يحتوى على آراء ٣٨ فنانا وناقدا فنيا حول مشكلة الابداع الفنى ، مأخوذة من صميم أعمالهم .

2 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London, J. Murrey, 1917.

3 — Downey, j.: Creative Imagination, London, Kegan paul, 1929.

4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. prychologist, 1950, 5, pp 444-454.

5 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64, p.p. 110-118.

6 — Kretschmer, E. : The psychology of the Men of Genius, tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933

7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, paris, Alcan 6 eme ed., 1921.

8 — Ro... L. : Essai Sur la création Artistique, paris, Alcan, 1935

وسنحاول فيما يلى أن نعرض لمشكلة الإبداع الفنى من خـــلال النظريات المفسرة لذلك الإبداع ، فلعل هـــذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب المعقدة التى تعلقت بهذه المشكلة التى يجوز لنا أن نطلق عليها قفل الفن لغموضها وتعقدها فى نفس الوقت التى هى مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسى والهام لمختلف الفنون .

١ — نظرية الإلهام أو العبقرية

إن شذرات هـــذه النظرية نجدهـا عند هوميروس وهيراقليطس ، فلقد

= 9 — Sachs. H : The creative unconscious, Boston, 1942.

10 — Soueif, M.i. : Tests of creativity, Review Critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams university, 1959, 5, p.p 19-43.

11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativty, Research conference on the identification of Creative Scentific Talent, University of Utah, August, 1955, p.p. 171-181.

12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of psychology. New york, 1952, p.p. 18-37.

13 — wilson & others : Afactor - Analytic study of creative-thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, p.p. 297-311.

١٤ — كما يمكن للقارىء أن يرجع إلى أبحاث باتريك Patrick, C. القيمة من :

A — Creative Thought in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.

B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.

C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, p.p. 35—73.

D — The relation of whole and part in Creative Thought, Amer. j. psychol., 1941, 46.

استجدى هوميروس فى بداية الإلياذة ربات الشعر أن تمنن عليه بالإلهام ؛ كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليونانى والذى كان يتمتع بعبقرية الشاعر عن نفسه قائلا « إننى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام ، وتردد أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور » (١) إلا أن أفلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية . وإليه تنسب .

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند أفلاطون ، لا بد أن نلقى بصيصا من الضوء عليها ، فنظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى ، بإرجاعها إلى نــوع من الوحى أو الإلهام ، فالفنان يستلهم عمله الفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وإنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية .

وإذا عدنا الآن إلى أفلاطون لوجدنا على لمتو النص الممتاز التالى الذى يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل . يقول أفلاطون محاورا مخاطبه فى محاورة أيون Ion أو عن الإلياذة :

« إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى سماه يوريبيديس (مغناطيس) وسماه الآخرون حجر هيراكليا ... لأن هذا الحجر

---

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٢٨ .

لا ينجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث هذا الذى يحدثه ، أى جذب حلقات أخرى ، بحيث أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض . وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم ، وبذا تتصل الحلقات ، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهى ، وكذلك الأمر فى حالة الشعراء الغنائيين الممتازين ، وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا ... لا يرقصون إلا اذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم متنبهون إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى الإلهى ، مثل كاهنات باخوس ... عندما ينزل بهن الوحى الإلهى يهذين ولا يعين ، ويطلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا ، وما عمل روح الشعراء الغنائيين إلا هذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الأشعار التى ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا فى حدائق ربات الشعر ووديانها ، وهم فى ذلك محقون ، لأن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب ، وما دام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر ، فهذا يتقن الأشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الإيامبى ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى ، لأنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن ولكن عن وحى إلهى ؛ ذلك أنهم لو اتقنوا فن إجادة الكلام

فى موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن فى سائر الموضوعات أو فى أى منها . لذلك يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلاغير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هوالذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم . وأكبر دليل على ما أقول هو تونيخوس ... الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من (إبداع ربة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه . ويبدو لى أن الإله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ، أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، ولإثبات ذلك تعمد الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى . ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون ؟ »[1] .

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرسى نظرية الإلهام مقيما الحجج ، ومستندا إلى الأدلة ، منتهيا إلى أن الابداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحى الإلهى ، مقررا أن الفنان ما هو إلا إنسان موهوب احتضنته الآلهة وخصته بنعمة الوحى أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادى قد حباه الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل من تلمسه طابع السحر والإعجاز ، وهذا

١ـ أفلاطون : محاورة أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ . ص٣٧ .

ما نادى به على وجه خاص الأفلاطونيون فى عصر النهضة ، إذ كانوا يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس (١) .

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الأفلاطونية فى الجمال وفى الإبداع الفنى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأبحاث الميتافيزيقية (٢) . فإذا كان الفن مصدره إلهام صادر عن ربات الفنون* فإن ربات الفنون هـــذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هـــذا الإلهام من الناحية الميتافيزيقية - يبقى - فى الجمال بالذات ، فربات الفنون الأسطوريات هن رموز

---

١ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٩ ، ص١٥٣ .

2 — Encyclopaedia of Religion and Ethics , vol. 2 p. 444

* كان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة « زوس » القابع على جبل الأولمب - كانت له - تسع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة . وهكذا . وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ، ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات - وكان هذا الاحتفال يجرى سنويا حتى عهد الامبراطور جستنيان فى أوائل القرن الثالث الميلادى - ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الاله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وكان ذلك فى فترة الربيع حيث تكتسى الطبيعة أثوابا من الجمال الرائع ، وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو الطبيعية . ونخلص من هذا إلى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهة إلى ربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية فى أيامها . (عن كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة للدكتور محمد على أبوريان ص ص١٣-١٤) .

تعبر عن فكرة الجمال بالذات . وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول (١) .

وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتدادا لأفلاطون ، فإنها مع ذلك قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد الجمال يسمح البحث فى العبقرية المبدعة وهى مستقلة (٢) . فلقد ارتبط بالمبدأ الأوحد عند أفلوطين ، وهذا المبدأ الأوحد وهو خير بحت هو الذى تصدر عنه الصور المشعة (٣) . وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال ، بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من روابط البدن ، وأن يتطهر وأن يتسامى عن الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة ، حتى يتحد بالله ، مبدأ الكون وسر عظمته ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى .

إلا أن أفلوطين يحدثنا عن أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى

---

١ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ، ص ص ٩٤ ، ٩٥ .

2 — Egger : Essai Sur l'Histoite de la critiqie chez les Grecs, 2 éime ed, paris 1889, p. 4i3

3 — Charles Bernard : Esthétique et critique. Edition Formes, paris 1946, p. 97.

الإنسان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلهم من حلت فى قلبه ، وتدفعه إلى إقدام ينتج عنه ترديد إبداعات إلهية عليا .

ولقد أثر أفلاطون والأفلاطونية الجديدة فى الكثير من كتاب وفلاسفة العصور الوسطى ؛ فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أى الله (١) . وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والإنسجام ما هى إلا إنعكاسات الحقيقة أو الكلمة أو الله (٢) . وهذا سانت بازيل St. Basil يمزج بين الفن واللاهوت،ويتبنى الأفلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها فى كتابات ظهرت تحت إسم مستعار هو ديونيسيوس (وكان للأخير أكبر الأثر فى استطيقا العصور الوسطى) (٣) . وتكفى نظرة واحدة فى عناوين مؤلفات بازيل لكى نعرف أنه مزج الأفلاطونية بالمسيحية ، ولكى نتبين تغلغل الاتجاه الروحى أو المثالى الأفلاطونى الممتزج بالمسيحية ؛ فعناوين كتبه هى : « المراتب السماوية » ، « المراتب الكهنوتية » ، « الأسماء المقدسة » .

وكان لا بد مع وجود الدين المسيحى أن تتغير بعض المسميات ، فلقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الإله المسيحى ، وتحدد سلم الجدل الصاعد والهابط بمحطات روحية — إن صح التعبير — تبدأ من مصدر الأشياء الجميلة فى الطبيعة مارة بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالإله . وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته (٤) .

1 – Ibid : p. 280.

2 — Ibid : p. 281

3 – Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol 2, p. 446.

4 — Croce; B. :Aesthetic 2 nd impr. of 2 nd ed., 1953. p. 175.

ويخطىء من يظن أن الحديث عن نظرية الإلهام والعبقرية قد توقف بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد انتهى الحديث عنها بعد أن تنبه جمهرة المفكرين والفنانين وبعض الفلاسفة إلى ضرورة فصل الدين أو اللاهوت عن العلم والفن ، ذلك لأننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين الحديث والمعاصر إسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه النظرية ، وتوحى بأنها سوف تستمر أبدا .

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل فى بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية ، والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التى سيطرت قرونا طوالا ، ففى حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان المطلق ، اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة فى جموحها وجيشانها ، وسلموا القياد للقلب منبع الإلهام، فهذا الفرد دى موسيه يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هى ألا يلقى بالا إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحا « إقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية »(١) ، وهذا ديلاكروا (١٧٩٨ — ١٨٦٣) يشبه الرومانتيكية بأنها « حى الجذل التى تطيح بكل شىء ، وتتغلب على كل شىء ، وأنها بمثابة حمم البركان التى لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج إلى النور » (٢) .

والخلق الفنى أو الإبداع الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهى لها ، ولهذا فإن

---

1 — A. De Musset : Poesies complétes, Paris 1947, p. 118.

٢ — إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص٧٣ .

الرومانتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصـــدر هـذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي ، وكان هذا هو سبب ما اتصف به من كبرياء وغرابة .

والرومانتيكي يركن دائماً إلى الخيال ، ويبتعد عن الواقع . يقول روسو « لو تحولت خيالاتي إلى حقائق لما اكتفيت بهـا ، بل لظللت أتخيل وأحلم ، لا تقف رغبتي عند حد ، لأني لأزال أجد في نفسي فراغا لا يملؤه شيء ، إنه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لي بها ، ولكني أحس بحاجتي إليها » (١) . ويقول نيتشة « أن الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير ، كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان » ، وكان بتهوفن « يستمع في داخله إلى سيمفونياته ، ويخيل إليه فيما قال أنه يسمع الله يهمس في أذنيه » (٢) . وما أروع خيال جوته حينما يتمنى في فاوست Faust أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليقهـا : النهـار من أمامه والليل من ورائه والسماء دون رأسـه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتـاح له أن يكشف عن الحقيقة التي أخفتها عنه العلوم » (٣) . ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيـكي عن الزمان وعن المكان لكي يحلق بروحه في عالم لا زمكاني . يقـــول جيرار دى نرفال « لكل فنان وطن مثالي غالبا مايكون بعيـــداً عن وطنه الأصلي ، ترتاح فيه موهبته الفنية » (٤) .

---

1 — Brehier, E : Histoire de la philosophie. vol II p. 486.

٢ ـ جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمة سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩

3 — Goethe : Théatre complet. p. 962.

4 — Baldensperger; F. : La Litterataire. p. 164.

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا في باب الأحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الإلهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعي أو تاريخي أو لامادي . يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder إن « للأحلام قوة عجيبة ، ففيها تنكشف ثنائية أنفسنا ، لأن الأحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا ، ويقول جان بول ريشتر jan-paul Richer (١٧٦٣ - ١٨٢٥) أن « الحلم موطن الخيال .. ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الأرض » كما أكثر هوفمان Hoffmann (١٧٦٦ — ١٨١٢) من استخدام الأحلام في رواياته (١) . ويروى عن الشاعر الانجليزى المشهور كولردج Coleridge (١٧٧١ - ١٨٣٤) والذى باعد بين الوصول إلى الحقيقة وبين من يفتقد إلى العاطفة بقوله ، أن الحقيقة لايصل إليها إلا ذو العاطفة (٢) - يروى عنه - أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khublakhan ، كما لو كان مسحوراً (٣) ، كما ذهب كيتس ورامبو وروودان إلى أن الفنان بصدد الإلهام يكون كمن يحلم ، شاهدا لرؤى تمر من أمامه . ويقول فليكس كلاى أن بجيء لحظات الإبداع الفجائية غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام » (٤)

---

1 — Beguin : L'ame Romantiqiue et le Reve, paris 1946, pp. 188—189.

2 — Tiegham, P. V. : Le Romantisme dans la littérature Européene. p. 250

3 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. paris, Alcan 1927, p. 187

4 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London 1917, p. 244.

وقال شاتوبريان « إننى لأستلقى على سريرى ، وأغمض عينى تماما ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتتابع مافوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق ... وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى ، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور » (١) ،وكان فكتور هوجو يعتقد أن « الأحلام هى المنافذ المطلة بالإنسان على عالم الخلود » (٢) . ويذهب زكريا إبراهيم إلى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء النوم Somnambulist ، وهو مضطر إلى المضى فى طريقـــه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ... ومعنى هذا أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية (٣) .

والواقع أنه كثيرا ما تردد فى فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم إيحاء إلى الإنسان بجوهر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظاهرها جدة ، وأنه فى صفائه صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الإنسان والعالم ، وطريقة لمعرفة ماوراء الشعور وما وراء الطبيعة (٤) . وخلاصة القول هى أن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصيغها فى اليقظة (٥) .

---

١ — عن زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٥٣ — ١٥٤

2 - Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92

٣ — زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ص٢٩٦

4 - Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

٥ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة، ص ص١٩٣-١٩٤

وتوسع الرومانتيكيون أيضا في مجال الحب بالمفهوم الأفلاطوني إذ أصبح الحب عندهم فضيلة من أعظم الفضائل ، يتم به تطهير النفوس ، والتكفير عن الخطايا ؛ ففي مسرحية هوجو « ماريون ديلورم » تكفر البغي عن خطاياها بواسطة الحب والإخلاص فيه ، ونفس الأمر نجده في قصة « غادة الكاميليا » لألكسندر دوماس الإبن . بل تحولت العاطفة عندهم إلى نوع مثالي عذري ، ففي مسرحية هوجو « روى بلاس Ruy Blass » نجده ينطق البطل ليعترف بحبه للملكة فيقول « أحبك حبا صادقا .. وأسفا .. إني أحلم بك حلم الأعمى بالضوء سيدتي إصغي إلي ؛ عندي أحلام لانهاية لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفي أعماق الظلام ، ولا أجرؤ على لمس طرف أصبعك »⁽¹⁾ ويقول ألفريد دي موسيه في قصيدة له « أحب ، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة إني أحب .. وقد عقدت العهد أن أحب حبا خاليا من الأمل ولكنه ليس خاليا من السعادة ، إني أراك وهذا حسبي »⁽²⁾ .

ويديهي أن تحتل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رفيعا لم تظفر به من قبل فلقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك هبط من السماء ، يطهر قلوبنا بالحب ، ويرقى عواطفنا ، ويذكي شعورنا ، ويشجعنا على النهوض بواجباتنا .

وإذا كانت العبقرية تفردا وأصالة فلقد احتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردي بحيث أصبح الرومانتيكي « يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، (أنا) منفردة في مواجهة (اللاأنا) الهائلة ، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات »⁽³⁾ .

---

1 — Hugo, V., Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227

2 — A, De Musset : Poesies complétes, Ninon, p. 315.

٣ — ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢

أثرى الرومانتيكيون إذن نظرية الإلهام أو العبقرية بأقوالهم وأعمالهم الفنية ، ولكن لازال أمامنا المزيد من الأقوال والأعمال تؤيد بكل وضوح وقوة الأصل الإلهى للفن وللابداع الفنى فنجد ابسن يقول « كل عمل فنى إنما هو منزل من السماء ، إنه هبه الآلهة » ، ويحدثنا جوته عن الإبداع الفنى فيقول «إن كل أثر يتبلور فى فن عظيم ، وكل نظرة عميقة ذات دلالة رفيعة ، وكل فكرة ثرية تنطوى على جدة وخصوبة ، هذه كلها لابد وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية » كما لابد وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية لكى تعلن أن الإنسان أسير لإله أو شيطان يتملكه ، يكون أداة طيعة فى يده أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية، ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف إله . وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الإبداع عنده كان تلقائيا سحريا ، فكان يجده دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن مايكون الإبداع، كما يحدثنا نيتشه فى كتابه عن «هاهو ذا الإنسان Ecce Homo» فيقول «حينما يهبط على الإنسان الإلهام الفاجىء ، يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع الإنسان دون أن يتعب ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل عن المانح ، وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد، وبلا أدنى إختيار»(١) ولعل هذا هو مايفسر ماقيل عن جوته من أنه كتب روايته (آلام فرتر) دون أن يقوم بأى جهد شعورى (٢) ولقد ذكر آلان روب جرييه أن معنى هذه أن الصفحات التى خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغير علمه ، هذه المعجزات وليدة الصدف

1 — Max shoen : Art and Beauty, New york 1932. p. 67.

٢ ــ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٥٤ .

هذه الكلمات الضائعة ، تنبىء بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ماكتب . إن الروائى الذى هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقى للكلمة لن يكون فى هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح أهدية أو بمعنى آخر إله (١) . بهذا المعنى لن يكون عبثا أن رأى القدماء فى وحى عظماء الشعراء نوعا من النبوة (٢) .

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإبـــداع الفنى وفقا لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقـــل أو إرادة ، فالفنان يشرق عليه الإلهام فى ومضة ، وهذه الومضة لاتكترث بفكر أو إرادة ، يقـــول نيتشة : وحينما تقتحم نشوة الوجد الإنسان ، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلهـــا قشعريرة حادة ، وتنمحى إرادته أمام انفجار فجائى عنيف للحرية والقوة والألوهية » (٣) وكان ألفونس درديه A Dandet نهبا للحظات الإلهـــام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبدا ، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه ، فإذا هو متوقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة وقد لاتطرأ قبل سنوات (٤) ويقول فليكس كلاى أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات إنفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور

---

١ ـ آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ص ٢٠ ـ ٢١ .

٢ ـ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص ٢٢٠

3 — Max schoen : Art and Beauty, New york, 1932- p. 67.

٤ ـ مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ص ٩٩ ـ ١٠٠

بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة (١) وقـــد وصف ديلاكروا الإلهام بأنه صدمة كالإنفعال ، وقال إن حال الملهم فى لحظة الإلهام كحال من يجذب إنتباهه فجأة ، عندئذ يختل الإتزان لديه ، و يمضى نحـو إتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد، وطبيعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور .(٢) ويذهـــب برجسون إلى أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شىء إنفعال .. وهذا الأخير يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شىء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تنصهر الأفكار ويتحقق ضرب من الإندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم الحدس . (٣)

وتبدو الدعوة قوية إلى إلغاء دور العقل فى قول شيجل « إن نقطه البداية فى كل شعر إنما هى إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق فى فوضى الأخيلة » ، وقول كروتشة «إن الفن عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة أو العقل » ، وقول لامرتين Lamartine من أنه «لا يفكر أبداً ولكن أفكاره هى التى تفكر له » ، وقول فيلكس كلاى من أن « لحظات الإبداع الفنى ... تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور والإرادة» . وقول ديلاكروا عن انقطاع سير العمليات الذهنية ... وهكذا . بل إن جويو يذهب إلى حد القـــول أن التطور العلمى الحديث المستند إلى العقل والفكر لن يمنع قيام الإبداع الفنى

---

1 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. p. 244.

٢ ـ مصطفى سويف : المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

3 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 p. 43.

باعتباره إلهاما أو نوعا من العبقرية التى لا تتعلق بالعمر . يقول جويو « هل كان فى وسع أحد أن يمنع موزارت أو هايدن أو حتى روسينى من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية فى العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يغردوا كالطيور وأن يؤلفوا سونيتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تشق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسى صورتها الخاصة »(١). كما يبدو العقل باهتا باردا لا يتوازى مع حمى الإلهام يقول كيتس « إن حكمى يكون من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالى ، بل إن ملكاتى لتبدو مثارة إلى أقصاها ، فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها ، هل لى أن أجلس فى برود ليس معى سوى ملكة واحدة (العقل) لأنقد ما كتبت وأنا فى حمى الإلهام؟ »(٢) أن الإلهام ينطلق بالفنان كالسيل الجارف ، بحيث يجعله يمضى بدون توقف أو تدبر أو تفكـــــر .

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الأصالة الذاتية للفنان . فالحق أن معظم الفنانين يميلون فى العاده إلى القول بأن فنهم كان ثمرة لقبس من الإلهام الإلهى ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبتعدوا عن التقليد والمحاكاة لأعمال غيرهم . فقلما يعترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر (ينتسب إلى نفس الفن الذى ينتجون فيه) قد أثر عليهم أو كان مصدر إيحاء بالنسبة لهم .

إن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير

---

١ ـ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٣٨ .

2 – Ridley, M. R. : Keats craftsmanship, Oxford, 1933 p. 14.

متأثر بفن إنسان آخر . وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو نواميس ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلق من العدم ، وهو هبة إلهية يجود بها علينا الوحى ، أو مجرد شرارة من الإلهام تضىء فى ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب علينا تفسيرها أو تحديد خصائصها أو مقارنتها لأنها إلهية . يقول بولان R Polin إن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الذى يحدث فى مجرى التاريخ نوعا من الانفصال Discontinuité وكأنه هو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة . (١)

وهذا يعنى أن الأصيل هو ذلك العمل الذى لا يشبه أى عمل آخر فى أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له وندهش ، فأصالته تجذب انتباهنا وتنتزع إعجابنا والحق أن العمل الأصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لأول مرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجهله كل هذا الزمن ، ولا يكفى أن نقول أن العمل الأصيل لابد من أن يبدو لنا جديدا وكأننا نشاهده للمرة الأولى ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل (٢) .

ويذهب برجسون إلى أن أصالة وجدة العمل الفنى تجعل من المستحيل أن نتنبأ مسبقا بما سيكون عليه . يقـــول برجسون . إن العمل الفنى - مثله فى ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الأعظم - يملك

1 — Polin; R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillt - Sep - 1954.

٢ ـ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٦٩ .

من الجدة والأصالة ، والصبغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائنا ما كان أن يتنبأ سلفا بما سيكون عليه (١) كما يرى أن الفنان العظيم إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى نفوسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان . (٢)

والفن عند كروتشة Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى ليس فى حاجة إلى شىء آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الأصيل ، وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لابد من أن يحمل تعبيرا فرديا لحدس ذاتى خاص (٣) والفردية والذاتية التى أشار إليها كروتشة ماهما إلا الشعور بالوحدة الناجم عن الأصالة كما يقول بايير ، فهذا الأخير يذكر أن « إحساس

---

1 – Bergson, H.: La pensée et le Mouvant. p.p. 13-14.

٢ – زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولفهم أكبر بفلسفة برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع إلى :

A. l'Energie Spritueile, paris, Alcan 1929

B. l' Evolution Creatrice. p.p 98 & 192

C. Essai sur les Données inamédiates de la Conscience, p 13.

D. Les Deu Sources de la Morale et de la Religion, paris Alcan, 1948

٣ – يرجع القارىء إلى كتابين لبندتوكروتشه عرض فيهما نظريته المثالية الحدسية وهما

A - Croce, B.: «Esthétique comme Science de l'expression et linguistique Générale» traduction Francaise, paris 1904

B - Croce; B. : Bréviaire d' Esthétique « Traduction Francaise paris, 1923

الفنان بالأصالة لابد وأن يقترن بالشعور بالوحدة»(١).

• • •

واذا لجأنا الى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا . والذى قال فيه بنوعين من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية، الطراز الحركى Motur والطراز الحسى Sensoriel ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة ، والعبقرية المتقشفة المنظمة ، فأنه يبدو أن العبقرية التى تشير إليها نظرية الإلهام هى من الطراز الحركى الخصب الصاخب . وإذا نظرنا فى تصنيفه لصور الإبداع إلى أ - إبداع مفاجىء ب - إبداع بطىء جـ - إبداع يقظ شعورى د - إبداع خاضع لحكم العادة (٢) فإن صورة الإبداع القريبة من تلك النظرية هى الإبداع المفاجىء .

• • •

٢ - النظرية العقلية

قال الفيلسوف الفرنسى بسكال Bascal « إننى أستطيع أن أتصور إنسانا بلا يدين ، أو رجلين ، أو بلا دماغ . ولكننى لاأستطيع أن أتصور إنسانا بلا فكر ، لأنه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد » (٣) ولاشك أن حديث بسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه للفيلسوف والعالم والانسان بوجه عام، ويمكن أن يكون إفتتاحية لتلك النظرية التى ترى أن عملية الإبداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر وأنها فعل مستنير واع ، يحققه عقل ناضج قد امتلك زمام نفسه

1 — Bayer; R : Traité d' Esthetique paris 1956. p. 19.

2 — Delacroix; H. : L'Art et les sentiments Esthètiques. Nouveau traitè de psychologie, paris, Alcan 1939, p.p. 153-159.

3 — Bascal; B. : Pénsées, Ed. Brunschvicq, No 339

وإرادة مضاءة بنور الفكر ، وتمثل ناقد ، وتفكير بصير . يقول « رودين » إن الفنان يعرف تماما مايفعل ، وينفق وقتا وجهدا في سبك أفكاره . وحتى أولئك الذين يقولون بالوحي والإلهام لاينكرون الدرس والسعي والجهاد عند الفنان »(١) وكتب فان جوخ Van Gogh إلى أحد أصدقائه يقول « إنني أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق . وإنما هو ثمرة لقصد حقيقي »(٢)

ويؤكد الناقد الفني إرنست فيشر هذا المعنى بقوله « نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام . وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته ... فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن ، إن الأشواق التي تحرق الفنان المسطحي تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويضه »(٣)

والحق أن تاريخ الفن ليطلعنا على أن كثيرا من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدي فنانين متزنين هادئين ، لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى إلهية خارقة (٤) وعن مثل هـذا الهدوء والاتزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقول « الحركة الهائجة تنتج القبح ، والهياج

1 — Rodin; A. : «L'Art», Entretiens Réunis p. r paul Gsell paris, 1951, p. 51

2 — The Creative process, 1958, p. 55.

٣ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٩٠ .

٤ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٥٥ .

ضعف ، أما الجمال الفنى فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الأهواء»(١) كما يحدثنا لالو Lalo فيقول «الفن انضباط واتزان»(٢) وينتج عن الهدوء والاتزان عدم المفاجئة والتدريجية . يقول لالو «فى الفن كما فى الأخلاق ، لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجائية وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا »(٣) ويذكر فرتهيمر Wertheimer عن آنشتين أنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات(٤)

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الإلهام المفاجىء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن اللاوعى ماهو الإنتاج الوعى . يقول هنرى بوانكاريه «إن العمل اللاواعى لا يتكون - وفى كل حال لا يكون مثمرا - مالم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى ، ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود مالم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الإنتاج» (٥) ويقول وليم كانون « إن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحلول مفاجئة ، كأن نواحى العقل تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام»ويرى كانون «أن

---

1 — Alain : Vingt lecons sur les beaux - arts. paris 1931, p.45

2 — Lalo : L'art et la Morale p. 169.

3 — Lalo : introduction a l'Esthétique ch 2. p.17

4 Wertheimer; M.: productive Thinking. New york and London, 1945 p. 103.

5 — Cavillier; H, : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931, p. 595.

الظروف المناسبة للالهام بهذا المعنى العقلى هى شدة الإنصراف إلى الموضوع ، والإستغراق والتأمل فيه ، وسعة الإطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم »(١).

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التى يقومون بها فى الفترة عندما يبدعون ، إلا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لألفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق(٢) لدرجة أنه قيل أن إدجار بو مثلا قد نظم قصيدته المشهورة عن الغراب بطريقة استنباطية عقلية مجردة(٣) الأمر الذى يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن العمل الفنى « ليس مجموعة من المصادفات أو الإشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى التنظيم والصياغة »(٤) .

وإذا كان بسكال قد قرر أن « كل عظمتنا تنحصر فى الفكر »(٥) فإن أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فنى إنما هو نتاج فكرى ، وأن أى عمل فنى ـ كائنا ما كان ـ لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشرى ، وخضع لتأمل وروية وإرادة وتصميم .

---

1 — Cannon; W : The way of investigation ch V. p. 75.

٢ ـ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ .

3 Etienne Souriau : L' avenir de l' Esthètique, Alcan, Paris 1929, p. 122.

4 — Delacroix; H : psychologie de l'art, Alcan, paris 1927, p. 153.

5 — Bascal; B. : pensées, ed. Brunschvicq, No 347.

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشي فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن إلى نوع من اللعب الحر للعقل ، وهيجل الذى أخضع الفن للفكرة المطلقة ، وشوبنهور الذى ربط بين الإبداع الفنى وبين الفكرة والإرادة ، وجويو الذى تجاوز الإحساس إلى العقل وذهب إلى أن المفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيت الذى أرجع عملية الإبداع إلى تأمل وخيال عقلى ، وكاترين باتريك التى ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الإبداع إنما يقوم على الفكر المبدع .

أما ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فنانى عصر النهضة ، فيعد أنموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم إنجلز بأنهم عمالقة فى قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة (١) ذلك أنه كان تواقا إلى معرفة كل شىء ... لا يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية ... وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف ، ويفكر فى تصميم المشروعـــات المختلفة ، ويصحح النظريات الرياضية ، ويعرض على المسئولين أعمالا معمارية وإنشائية . وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الأرض والتشريح وغير ذلك ... وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا (٢) . يقول فنكلشتين « كان ليوناردو رساما ونحـــاتا

---

١ - سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١ ص ٩٦ .

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ، ص ٥٦ .

ومهندسا ميكانيكاوعالما فيزيائيا وعالمابيولوجيا ورياضيا وموسيقيا وفيلسوفا[١]
كتب وليم دامبير عنه يقول « لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للأمام تكادتكون الخطوة التي خطاها ووصل إليها بعدقرن تال»[٢]وقد ترك لنا ليوناردو بخطيده ، فى تدويناته ، ومذكراته ، التى تحفظها له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات فى شتى الأغراض ، منها ماهو خاص بشئون الحياة ، ومنها ماهو دراسات لمختلف أبواب العلوم والتجارب العملية فى الرياضيات ، والهندسة ، والعمارة ، والميكانيكا والإنشاءات ، والحركة ، والكهرباء ، ومنها ماهو خاص بالفنون ودراساتها[٣]

وهو كان يقوم بكل هذه الدراسات الفكرية العميقة ، ويبحث فى تفاصيلها لما تحدثه فى أعماله الفنية ، وهوايته إلى العمل الفنى الأصيل والعظيم ، كتب ماك كردى Mc Curdy يقول عنه « تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال وبحثاً دائما عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التى كان يبنيها الطموح فى ذهنه »[٤].

عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة فى إنجاز عمل من الأعمال دون التوقف ، رغبة فى مزيد من الدرس وإمعانا فى التفكير والبحث ، والاكتشاف والتجديد ، الأمر الذى يخرجه فى أغلب الحالات بعيدا عن الموضوع الأصلى ، ويدفع به إلى موضوع جديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته

---

١ — سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ص ٩٦ — ٩٧ .

2 — Dampier, W. : The History of Science, Cambridge 1949, p. 108.

٣ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ص ١٩٠ .

4 — McCurdy : The Mentality of leonardo Da vinci, New york 1939, p. 331.

أكثر جاذبية ، فينساق فى تجاربه وتخيلاته ، متنقلا من أبحاث إلى أبحاث ، ومن جديد إلى جديد . ونحن لا ننسى ما كان ينتهى إليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الأوراق التى يجرى عليها أبحاثه ودراساته هذه الكلمات :

« خبرنى إذا كان أى شىء قد تم فى هـــذا الوجود »

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت فى البحث مهما كان نوعه وطبيعته . وقد كتب فسارى عن أعمال ليوناردو التى تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جلياً أن « ليوناردو » بسبب عبقرية فنه ، بدأ فى عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أى عمل منها ؛ إذ كان يبدو له أن يــده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور فى فكره وخياله ويراهـا لازمة لاستكمال العمل الفنى ، إذ كانت تقوم فى فكرة بعض الصعوبات الدقيقة والتى تثير العجب ، والتى لا يمكنه التعبير عنهـا بفرشاته وألوانه بالرغم من براعته وتمكنه ودربته (١) .

ويؤكد فنكلشتين ما ذهب إليه فسارى فيكتب عن ليوناردو « أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فإنه ينفق الأيام والساعات فى دوامة من التفكير ، ويظل يرسم بالفرشاة بضع دقائق » (٢) . ولكن ما تفسير ذلك ؟ إن الإجابة نجدهـا عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمل العبقريات قليلا ، وتفكر كثيراً ، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ١٤٩ .

٢ ـ سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن . ص ٩٧ .

تلك الأفكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها »(١).

وهكذا كان ليوناردو يعطى الأولوية القصوى فى عملية الإبداع الفنى للعقل والفكر ، لا آلهة عنده ولا شياطين ولا قوى إلهامية خفية ، ولا يحدث الإبداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجة دراسة شاقة وتفكير طويل . كما لا يحدث نتيجة لهياج نفسى ، بل يحدث بهدوء واتزان وانضباط ، لأن العقل هو أساس الإبداع ، والفكر منبعه الأول .

أما كانط Kant فلقد أرجع الإبداع الفنى إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أى من العقل (٢) . والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استطيقا ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الإدراك بأسره (٣) . أى لكى يدل بها على علم المبادىء أو الصور القبلية للحساسية الصورية . ونستطيع أن نستبدل به الزمان والمكان (٤) وبديهى أن ما هو قبلى يحـــدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليها الفنانين (٥) .

---

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ٩١ .

٢ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠

٣ — جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى . مكتبة الانجلو المصرية . ص ٤٢ .

4 — Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology vol. 1 p.20.

5 — Trousset, j. : Noveau Dictionaire Encyclopédique. Vol 2. p 615.

كان كانط يجعل للعقل إذن دوراً أول فى الشعور الإستطيقى ، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلى الذين يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة أن اللذة الاستطيقية فعليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عادى .

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ... فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر هذا المذهب نفسه (١) .

ولقد ذهب كانط فى نقطتنا قيد البحث إلى أن الفنان العبقرى الذى يطرح أفكاراً جديدة لا يحاكى الطبيعة وإنما ينبع إبداعه الفنى عن فكره . يقول كانط سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة أو اليراع ، شعراً كان أو نثراً ، فهو ليس بعبقرى مبدع لأنه يحاكى فقط ، إن فنان الأفكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقى . وينتج عن ذلك أن الإبداع الفنى عند كانط يرجع إلى الفكر والعقل بقوانينه وشروطه الأولية .

والفن عند هيجل نتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح ، وليس ثمة إبداع فنى دون فكر ، بل ليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر وعقل . ولكى نفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلى يتضمن أولاً المنطق ، ثانياً فلسفة الطبيعة ، ثالثاً فلسفة الروح (٢) . وبينما يشير المنطق إلى الفكرة فى ذاتها ، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها ، تشير فلسفة الروح

---

١ — جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ص ٢٥ .

2 - Wallace : *The logic of Hegel*, Oxford 194: p. XI

إلى الفكرة فى ذاتها ولذاتها (١) .

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن فى هذا النسق لا بد أن نذكر أن هـذا النسق قد تميز بميزتين الأولى هى تأكيـد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هى جدله ذو الحركة الثلاثية (٢) إذ أن كل حقيقة ، وكل واقـع « له ثلاثة مظاهر أو مراحل » (٣) كما أنه « ربط ديالكتيكه بالثلاثية » (٤) .

قسم هيجل المنطق إلى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ، كما قسم فلسفة الروح إلى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعيـة ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزء الأخير إلى : الفن والدين والفلسفة . أما الفن فإنه يتكون عنده من رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى مسيحى (٥) وهكـذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسـفة .

والفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتهـا فى حرية كاملة ، والدين هو الروح التى تتصور ذاتها فى خشوع ، أما الروح التى تفكر فى ماهيتها فى مفاهيم وتدركها فهى الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد فى نهاية الأمر ،

---

1 — Wrigh, W. : A history of modern philosophy, New york 1940, p. 326.

2 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, p758.

3 — Encyclopaedia Britinnica, vol. II p. 382.

4 — Findlay, j N. : Hegel - Are examination, London 1963, ch, iii, p. 63.

5 — Hoffding, H. : A history of Modern philosophy, London 1936, volume II p. 189.

أما الفرق بينهما فيقوم فقط فى شكل الكشف عن هذا المضمون وإدراكه ، والمعرفة الجمالية أو الفن هو الشكل الأول والأقل كمالا من بين الأشكال التى تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هى الحاجة التى تجبر الإنسان على الإبداع الفنى أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الإنسان كروح ، يثنى ذاته (أى يجعل من ذاته إثنين) فهو أولا يوجد كما توجد بقية الأشياء فى الطبيعة ولكنه يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته ، يصور ذاته لذاته ، يفكر وهو روح فقط من خلال هذا الوجود - لذاته النشيط الفعال . ومعرفة الإنسان لذاته تأتى عن طريقين :

أولا : نظريا ، إذ أن على الإنسان بالضرورة ، فى حياته الداخلية ، أن يعرف ذاته من أجل ذاته، وأن يعى من أجل هذه الذات كل ما يختلج فى القلب الإنسانى .

ثانيا : يصل الإنسان إلى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العالم الخارجى والتأثير فى أشيائه وظواهره . وهنا يتحدث هيجل عن المراهق الذى يرمى بالحجارة فى الماء متلذذا بنظر الدوائر المنداحة على السطح ، فهذا المراهق يمر بها كشىء يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته وبالتطبيق على الفن يصبح الفن شكلا من أشكال إنتاج الإنسان لذاته فى العالم الخارجى (1) أو تصبح الفكرة داخل الذات هى أصل الإبداع والإنتاج الفنى .

---

1 - أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل . مقال ضمن المقالات المنشورة فى كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى . ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى دمشق ١٩٦٨ ص ص ٤٧ - ٤٨ .

والحق أن تقسيم هيجل للفن إلى رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى ، إنما يقوم على أساس فكرى محض ، ففى الشكل الرمزى تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزتان ، ولكنهما تنعم بتصوير كامل معادل تماما الفكرة فى الشكل الكلاسيكى ؛ فالفكرة (مثلا تمثيل آلهة اليونانيين) تأخذ صورتها الخارجية التامة فى التمثال ، ولم تتجل بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فآلهة اليونان ذاتهم محدودون عضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية . إن الفكرة الحقيقية كروح لا زالت فى الفن اليونانى فى المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل فى الشكل الرومانتيكى للفن ، فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكى مادى إلى فن رومانتيكى روحى ، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة فى هذا الفن الجديد .

إلا أن التطابق الكامل الذى كنا نراه فى الفن الكلاسيكى بين الفكرة والشكل يختل هنا من جديد ، إذ لا يعود الشكل الحسى كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمنتصرة على الطبيعة ، وتصبح المادة الخارجية فى الفن الرومانتيكى مجرد إشارة ، مجرد مظهر الفكرة .

وإذا علمنا أن الفن الرومانتيكى هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع إلى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالى أن الإبداع الفنى يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو فى ذلك خصوصا إذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هى إلا الفكرة وقد تخارجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل الفنون فيقول إن أدناها هو فن العمارة وهو يرجع إلى الشكل الرمزى فى الفن ، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على

الفكرة وبالتالى فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، ويليه فن النحت حيث تتجسد الفكرة فى شكل جسم إنسانى ، ويتم الانسجام الكامل بين الفكرة وصورتها الحسية ، وهذا متحقق فى الشكل الكلاسيكى . أما الشكل الرومانتيكى فتتحرر الفكرة فيه من الامتلاء الحسى ، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة (الحجر .. الخشب .. المعدن ..) إنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسى المكانى للجسد المادى ويكتفى ببعد السطح وحده، لذا فبمقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والإنفعالات النفسية على اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الأفعال المتلئة حركة درامانيكية . ويتم الاستغناء الكامل عن المكان فى النوع الثانى من الفن الرومانتيكى ألا وهو الموسيقى ، ومادة الموسيقى هى الصوت ، واهتزاز الجسم الداوى ، وليست المادة هنا مادية مكانية إنما هى مثالية زمانية ، ولذا تخرج الموسيقى عن نطاق التأمل الحسى ، وتدخل حصرا فى نطاق الأحاسيس الداخلية . وأخيرا فإن الصوت فى النوع الأخير من الفن الرومانتيكى ألا وهو الشعر أو الفن الكلامى ما هو إلا عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته ، أما العنصر الأساسى فى التصوير الشعرى فهو التخيل الشعرى (١) .

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية استمرارا لاتجاهه العقلى الصرف . يقول هيجل « تكن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفنى فى أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيق فى ذاته » (٢) .

---

١ ــ أوتسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١ .

٢ ــ نفس المرجع : ص ٥٦ .

ويذهب شوبنهور Schopenhaur إلى أن العمل الفنى لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالإرادة . ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلى مصورا كان أو نحاتا إنما يلى فكرته المرتبطة بالإرادة ، حيث ينجز أو يبدع عمله الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة . أما الموسيقى وهى أعلى أنواع الفنون عند شوبنهور فهى تتحد تماما بالفكرة والإرادة ذاتها . وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة (١) .

ويرى جان مارى جويو أن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء ، ولكن من أين تأتى أصالة الإحساس هذه ؟ أهى فقط إدراك الأشياء إدراكا أسهل وأرهف وأسرع من إدراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن نبين يعتقد كذلك ؟ كلا فإن أصالة الإحساس ترجع ، أيضا ، إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالى أملأ بالفلسفة ، إن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس ، بل أكثر ، إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم(٢).

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى . أضف إلى ذلك أن قوة الاحساس نفسه عند الشاعر ترجع فى جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء

---

1 – Thomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur, p. 187

٢ ــ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٩ .

والتعميم التى تجعله يستخرج من الشىء المدرك كل المعانى المبهمة الغامضة التى كان يحويها . لذلك كانت عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى فى طريقتهم فى النظر إلى التفاصيل . إن هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشىء ، ويدركون فى الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التى يشترك فيها هذا الشىء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع . أفليس هذا الإدراك التشابه الكلى فى الاختلاف الكلى هو بعينه ماكان يطلق عليه ليبنتز إسم الإحساس الفلسفى الحقيقى ؟ إن الصفة الأساسية التى يمتاز بها الشاعر هى فى جوهرها الصفة الأساسية التى يمتاز بها الفيلسوف (١).

نعم إن على الفنان - يقول جويو - أن يصور لنا طبيعة واقعية ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجاراً حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعينى إنسان لا بعينى بقرة ، يجب أن تنطبع هذه الأشياء التى اجتازت دماغه ، إن صح التعبير، بطابع فكرة الشخصى ، ومن هذا الطابع ... إنما تستمد هذه الأشياء قيمتها الكبرى (٢) . ويؤكد جويو هذا الطابع فى غير ذات مرة فهو يقول « لا يستطيع الإنسان أن يقرض الشعر فى غير التعبير عن فكره الشخصى ، عن أخص ما فى فكره الشخصى » (٣) . ويقول فى فقرة أخرى « كل ما نرى فى الطبيعة من جمال شعرى مرده إلى دماغ الإنسان » (٤) . ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول « ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى لأن الموسيقى ما هي إلا شعر صوتى»(٥) .

١ — جويو . المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ .
٢ — نفس المرجع . ص ١٥٢ .
٣ — نفس المرجع . ص ١٥٣ .
٤ — نفس المرجع ص ٢٥ .
٥ — نفس المرجع ص ١٥٦ .

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر إلى اتخاذ الواقع موضوعا له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهرى فحسب ، ولئن كان يحاول أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هى الحياة المادية الفظة فحسب ، فلكى يصبح الفن فنا طبيعياً حتماً ، يجب أن ينهج نهج الطبيعة نفسها ... لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الأمر التنفس والحياة .. ولكنها لم تكتف بهذا .. بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر. « إن العقل الذى يصبح يوما بعد يوم أشد أجزاء الإنسان حيوية وإلحافا ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، إنما تنشأ متعة « الفهم » من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر المفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التى لا نهاية لها ولا حد» (١) .

ويعتقد جويو تمشيا مع نزعته العقلية تلك أن الفن يمكن أن يصبح أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنى بقوله هذا أن يأتى شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعرا ، أو أن يأتى روائى عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة ثنائيات الفلقة. إن مايعنيه جويو هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلمية التى تظهر الواقع كما هو ، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ،وتسمو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الأشياء (٢) .

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكى تلتقى أصالة وإبداع

---

١ ـ جويو ، المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

٢ ـ نفس المرجع ، ص ١٥٣ .

الفنان مع حقائق العلم ونظريات الفلسفة . يقول جويو « سيأتى يوم قريب أو بعيد ، يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقى الأصالة الشعرية مع إلمامات العلم والفلسفة، لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك إلى الأبد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، إلى جانب ذلك ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار » (١) .

ويذهب بوزانكيت Bosanquet إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها (٢) ، وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة التيار الجمالى والفنى من حيث هو تيار عقلى « فما تاريخ الفن الجميل سوى تاريخ الشعور الجمالى الحقيقى...والنظرية الجمالية هى التحليل الفلسفى لهذا الشعور » (٣) . ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا « ان الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق — حينما يكون — هو صورة من الإدراك العقلى » (٤) .

ويرى بوزانكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور ، والتى ترتبط معا فى فى أنســـاق مركبة ، وتظل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل الكلية العقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووحد بينها فى

---

١ — نفس المرجع ، ص ١٥٧ .

2 — Bosanquet, B. : Ahistory of Aesthetic, introduction, London 1892, p. iX.

3 — ibid : ch 2 - p. 2.

4 — Bosanguet, B : Three lectures on aesthetic. London, 1915. p. 7

عمل فنى (١) .

وإذا كانت المخيلة تتدخل فى عملية الإبداع الفنى ، فإن بوزانكيت يسارع إلى القول بأن هذه المخيلة ما هى إلا العقل وهو يمارس نشاطه. يقول بوزانكيت « ليست المخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن المخيلة هى العقل وهو يعمل متعقبا ومكتشفا للاحتمالات المختلفة التى تقترحها خبرته المترابطة » (٢) . المخيلة فى مجال الخبرة الفنية تكون حرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيدها ، ويمكن تلخيص ذلك كله فى قولنا « إن المخيلة هى العقل وهو يعمل بحرية فى كل مصادر خبرتنا المباشرة » (٣) .

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الأولى فإن بوزانكيت يضفى على هذا التأمل ميزة الخلق . يقول بوزانكيت « إن طابع التأمل هو طابع الخلق ، وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان ، أما عاشقى الطبيعة والمشاهدين للفن والناقدين للعمل الفنى ... فلا يتوفر لأى منهم عنصر الخلق والإبداع ؛ ان الأول والثانى متأملان سلبيان والثالث لا يخلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل بأدق معنى من معانى التأمل (٤) .

إن العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل فى تركيب الظواهر على أنحاء مختلفة ، وإعادة خلقها على درجات متفاوتة ، سواء أكان هذا العمل الفنى

---

١ — على عبد المعطى محمد . بوزانكيت قمة المثالية فى انجلترا ، الدار القومية ١٩٧٢ ص ٢٧٠ .

2 Bosonquet. B. : Three lectures on aesthetic, p. 26.

3 — Ibid : p. 29.

٤ — على عبد المعطى محمد : المرجع السابق ذكره ص ص ٢٧١ — ٢٧٢ .

شعراً أم نثراً أم نحتاً أم رسماً أم موسيقى . وأن التركيب وإعادة الخلق هذه يقوم بها العقل . وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أعنى ألا نجد أمامنا عالما أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقى الذى لا تمثيل له ؟ نعم إن عالم شعورنا العقلى ، مادمنا نتمثله ونركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقى وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئا بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع .

والوقع أن أى عمل فنى إذا ماتعمقناه لرأيناه أعمق من الشىء الذى يمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية الطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وإنما العملية تتعلق بالشعور الذى يأخـــذ من الأشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جديد وإطار مبتكر .

ولنتوقف الآن عند عبارة « الطبيعة كما تظهر لنا » ولنتساءل هل هناك طبيعة من نوع اخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت إن الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة العالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة الفنان وتختلف كذلك بالنسبة للمنطقى ... وهكذا دواليك . ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى تخصنا وهى الناحية الجمالية والفنية ؟ إن ما نقصده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجد فيها الجمال الطبيعى ، ونجد الأشياء الفنية فى ثناياها ، ويكون الإنسان فيها مركزاً التمثيلات المختلفة للأشياء جميعها كما تظهر له . إن الطبيعة بالمعنى الجمالى وللأغراض الجمالية تعنى « ملاء من روح وصور الأشياء الخارجية التى يتفهمها الإدراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى إبداعات فنية لكى يشبع اهتمامات العقل والشعور »[1] . وهنا تبدو معاصرة بوزانكيت القوية النظرية

---

1 — Bosanquet ; B : Three Lectures on aesthetic, p. 62.

العقلية فى الإبداع الفنى .

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Prtrick إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، ورأت فى مقالين لها نشرا فى عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٧ (١) أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى : —

١ — الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الإعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ — مرحلة « الإفراخ » ، إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيلفورد.

٣ — مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد .

٤ — مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة . وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد (٢) .

ولقد انتهت كاترين باتريك فى مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١ (٣) إلى أن

---

1 — Patrick, C : Creatvis thought in poets, Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j. psychol, 1937.

2 — Woodworth; R. : Expermintal psychology, London, 1954 p. 837.

3 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creatvis thought, Amer j. psychol. 1941

الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء فى عملية الإبداع الفنى ، وهذه النتيجة التى دعمتهـــا الباحثة ببحث تجريبى تتفق مع ما سبق أن عرضته فى بحثيها السابقين ؛ ذلك أن الفكرة العامة إنما تظهر وتتبلور فى مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنان إلى التفاصيل التى لا تظهر إلا فى المرحلة الرابعة والأخيرة .

ويذهب كاسيرر Cassirer إلى أن النشاط الفنى يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلا أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التى يقوم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيـــال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هى ظاهرة بشرية ، باطنة ، فى صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع عقلى على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات إلى معقولية الصور (١) .

أما هربرت ريد Herbert Read فلقد ذهب إلى أن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العـــالم المرئى وكأنما هو بإزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفة بالأسرار . وهنا تجىء الضرورة الباطنة فتملى على الفنان استخدام الفنان قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة فى العالم المرئى فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها فى صورة إبداعية . ويرى ريد أن الإنسان حين يقدم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ،

---

1 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol II introduction p. 25.

بل من أجل وجوده الذهنى ، ومن هنا فإن بداية العمل الفنى ونهايته إنما تكمنان فى عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود . وليس من شأن الفنان أن يخلق عالما ثانيا يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجىء الفن فيقدم لنا العمل الفنى نفسه وقد أعاد خلقه الوعى الفنى ، وكأنما هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان . ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى ؛ إذ يجىء النشاط الفنى فيخلع ضربا من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى الشكل أو الصورة Form .. ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشىء المختلط الذى لا صورة له ، إلى الشىء المتحدد الذى اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهنى فى صميم هذه العملية (١) .

ولقد ذهب جيلفورد إلى أن الإبداع (٢) بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل العاملى لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع ، وإن كان حديثه يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الابداع الفنى .

والجانب العقلى من الإبداع يمكن أن يفسر بثمانية عوامل : فهناك أولا ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلا وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا . وهناك ثانيا عامل

---

١ — زكريا ابراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ص ٢٤٠ — ٢٤١ .

* انظر عرض [illegible] الدكتور مصطفى [illegible] لدراسات جيلفورد للابداع فى الملحق رقم ١ من [illegible] «الأسس النفسية للابداع الفنى» ص ص ٢٢٧ — ٢٦٣ .

إعادة التنظيم أو إعادة التحديد والمقصود به أن كثيراً من المخترعات والإبداعات قد نجمت عن تحوير أو إعادة تنظيم لشيء كان موجودا بالفعل ، وقد لاحظ ثرستون Thurstone أنه كثيراً ما ينحصر حل مشكلة ما «في إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة» (١) ، وكذلك اعتبر ولش welch أن « القدرة على إعادة تنظيم الأفكار وإعادة ربطها بسهولة تبعاً لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الإبداعي » (٢) . وهناك ثالثاً عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر في إيجاد أفكار إبداعية ، وهناك رابعاً عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التي يغير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهناك خامساً عامل الأصالة ، حيث تعتبر القدرة على إنتاج أفكار أصلية عنصراً أساسياً في التفكير المبدع . ويشير العامل السادس إلى قدرات تحليلية وتأليفية أي تحليل المركبات إلى بسائطها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر . أما العامل السابع فهو يشير إلى قدرة الفرد على التركيب أو التعقد في البناء التصوري . وأخيراً يشير العامل الثامن إلى التقييم ، فكل فعل إبداعي يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييما ، فمن الشروط التي لا بد من توفرها لدى أي مبدع أن يعرف أي مشكلة وأي منهج ينتخب .

ويرى جيلفورد أن عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة هي المكونات

---

1 — Thurstone, L.L. : « Creative Talent» j. Application of psychology ed. New york 1952, 18-37

2 — Dougan,C & Welch, L.:Originality Ratings of Departme[illegible] j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

الرئيسية للابداع ، لا فى الد والاختراع فحسب بل وفى الفنون أيضا (١) .
ولا شك أن دراسة جيلفورد السابقة قد أعطت ضوءاً من الضوء على جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وأنها قد بينت كيف يمكن للعقل البشرى بقدراته المختلفة أن يكون أساس ونقطة بداية الإبداع عامة والإبداع الفنى خاصة .

٣ — النظرية الاجتماعية

يقول لويس لافل ، أن الذات هى مقدرة على الوجود Pouvoire d'etre أكثر مما هى وجود ، (٢) ويضيف آخر قائلا ، إن الذات ليست شيئا متحققا بل هى فاعلية لابد من تحقيقها ،(٣) ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود النحن فيقول إن الغاية الوحيدة للذات هى تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من الانا إلى الأنا لابد من أن يدور حول العالم ، وبالتالى فهو لابد من أن يمر بالآخرين»(٤)

ومعنى ذلك أن تحقق الشخصية لا يتم إلا فى عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد بوجود « النحن » التى هى أسبق من كل تمييز بين « الأنت » و « والأنت »

---

1 — GuilFord, j. P. : Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64, 110-118.

2 — Louis Lavelle : « Les puissances du Moi ». Flammarion 1948. p.p 12-13.

3 — René Le Senne : «La Destineé personelle» Flammarion, 1951. p. 16.

4 — jean La croix : Les Sentiments et la vie Morale. P.U.F. 1968. p. 64.

فالجماعة أسبق من الفرد ، أو النحن أسبق من الأنا ، كما أن أنا الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه ، إذ أن وجود الأنا لا يتحدد إلا بوجود النحن أو أن الأنا تطمع فى أن تجعل فرديتها اجتماعية لكى تتحقق فى الوجود يقول إرنست فيشر «من الجلى أن الإنسان يطمع إلى أن يكون أكثر من كيانه الفردى .. يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى « كلية » يرجوها ويتطلبها .. إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها ، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلا ، وأقرب إلى العقل والمنطق . وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها .. إنه يريد أن يتحدث عن شىء أكثر من مجرد (أنا) عن شىء خارجى وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة إليه ؛ انه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده . عن طريق العلم والتكنولوجيا - يمد هذه (الأنا) المتطلعة المتشوقة لاحتواء العالم ، إلى أبعد حدود مجرات السماء ، وإلى أعمق أسرار الذرة . كما يربط - عن طريق الفن - هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشترك للناس . وبذلك يجعل فرديته إجتماعية »(١)

ويضيف فيشر فى فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج (الأنا) (والنحن) إنما يتم عن طريق الفن فيقول : « إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الإندماج من الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم »(٢) :

---

١ — إرنست فيشر . ضرورة الفن ص ص ٨ — ٩ .

٢ — نفس المرجع : ٩ .

يرى أنصار النظرية الاجتماعية ـ وقد عولوا على المجتمع واعتبروه الأساس الجوهرى للفن ـ أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من الإنتاج الجمعى ، سواء قررنا أن الفن وجد مع الإنسان البدائى ، أوكان نتاج الدين وهو عندهم ظاهرة اجتماعية ، أو كان نتاج لاشعور جمعى ، فما اللاشعور الجمعى عندهم إلا جماع تجارب إنسانية ، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الأجداد والآباء . بل يذهب يونج Jung إلى أنه إذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها إلينا الوراثة من الأسلاف ، فإن نفس الأمر ينطبق على الحالات النفسية ، إذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أى وراثة للاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق إلى اللاحق ويكون متحدا لدى الأفراد جميعاً (١) .

ومادام الأمر كذلك ، فإن بيان الوجه الاجتماعى للفن فى العهود البدائية الأولى ، ومن ثم تغلغله فى الأجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية ، سوف يكون على تأكيد أنصار هذه النظرية . وينتج عن ذلك إضافة الشرط التاريخى إلى الشرط الاجتماعى يقول فيشر : إن كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الإنسانية بقدر مايتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية : لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل ، ولايجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقى على امتداده ، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعى العميق ، فتاريخ الإنسانية شأنه شأن العالم ذاته ـ ليس مجرد

1 — Jung, G. G. : The integration of the personality, London 1941. p. 53.

طفرات وتناقضات، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار ، فنحن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حين أنها تحدث فينا أثرها - وذلك غالبا دون أن ندرك - ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التى غذاها أوديسيوس بدمه. وفى الفترات المختلفة - وتبعا للأوضاع الإجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة - تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتقة .(١)

ومعنى هذا أن العصر الذى ولد فيه فن ما ، ليس مستقلا تماما عن عصور سابقة بل عن أقدم العصور التى ظهر فيها هذا الفن ، ومن ثم تكون مهمة الجيل الفنى اللاحق إضافة أو تطوير أو تعديل تراث فنى يحمل قسمات العصور السابقة كلها. يقول فيشر « إن الفن مهما كان وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية ... وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها ، فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر » (٢) ولهذا نجد بوسبيلوف يقول (وهو لم يفرق بين الجمال والفن) « إن الجمال لم يعد الآن عنصراً خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسمى ، أو نتاج تركيب نفسى إنسانى لا يتغير ، بل أصبح من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس ، مشروطاً بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيرا بتغيرها » (٣) ويؤكد بزوبشوف على هذا القول فاصلا الجمال عن الفن بقوله

---

١ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٤.

٢ - ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٥.

٣ - ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » .ص ٢٢١.

« إن الجمال عامة والفن خاصة بوصفه محصلة النشاط الجمالى مشروطان بالظروف المادية والإجتماعية والتاريخية » (١) ولعل هذا هـــو مادعى Horticq إلى القول « بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية...وأن الاستطيقا... هى شىء تاريخى محلى » (٢) وهو يعنى بقوله « محلى » أنها تقع فى مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسهـــا ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخى .

ولقد اهتمت هذه النظرية باثبـــات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الأولى فها هو سيدنى فنكلشتين يقول « لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شـــكل موضوعات النفـع المـادى مثل الأدوات والأسلحة ... أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية» فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى كانت محاولة السيطرة على قوى الطبيعة (٣) كما حدثنا فيشر عـــا أسماه بآباء الفن فقال : « إن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر فى صـورة جديدة حتى تخدم الإنسان كان هو الفنان الأول ، والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنـــانا عظيما ، وذلك عند ما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشىء الذى خلقته اللغة إلى غيره من النـاس كأداة تدعم القوة ، والإدارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القدرة الجماعية للانسان ، كان نبيا فى الفن ، والصياد الأول الذى

---

١ - أ.ن. يزيتوف . الجمال فى التراث الـكلاسيكى للماركسية اللينينية . مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ص١٥٢

2 — Hourticq : Encyclopédia de Beaux - Arts, Alcan 1925.p. 28

٣ - سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن . ص ص١٩-٢٠

تتنكر فى هيئة حيوان ، وتمكن عن طريق هذا التشكيل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده . والرجل الأول الذى وضع فى العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية ، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان ... هؤلاء جميعاً هم آباء الفن » (١) .

ونستطيع أن نستنتج من قولى فنكلشتين وفيشر السابقين أن الصفات التى ميزت الفن منذ نشأته الأولى هى الإرتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصيغة الجمالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفة أو صنعة جماعية ، وعن هذه الصفة الأخيرة كتب جوردون تشيلد يقول « إن تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية ، بل هى تقاليد جماعية . وأن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد » (٢) وكتب عن ارتباط الفن البدائى بالسحر يقول « إن العلم العملى جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد فى قالب غير عملى للسحر والطقس الدينى » (٣) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك العمل الذى يميز بداية النشاط الإنسانى واستنتج أن الفن مادام مرتبطاً بالعمل ، والعمل قديم قدم الإنسان ، فإن الفن يبدأ حيث يبدأ الإنسان . يقول فيشر « إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس

---

١ ـ ارنست فيشر . ضرورة الفن ،ص٤٤ .

2 — Gordon childe: Man Makes himself, New york 1951, p.81.

3 — Gordon childe: what happened in history, New york 1946, p. 71.

البشرى ، (١) ثم يقرن العمل بالسحر فيقول « إن الإنسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر ، فقطعة من الخشب ، أو العظم أو الصوان تشكل لتشابه نموذجاً معيناً ، فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم ، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان (٢) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية فى المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لأنه كان موضوعها أيضاً .. فكان معظم الشعراء يتناولون فى قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون فى أشعارهم عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التى يمكن أن نعدها إجتماعية إلى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين إليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم (٣) .

وهكذا ظل فن الإنسان القديم والفن البدائى فى مراحله المختلفة عملا جماعيا بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً فى مرحلة الإستقرار الزراعى (٤) . ولعل أكبر دليل على اجتماعية الفن والإبداع الفنى أن هذا الفن قد وجد بدون إسم مبدعه ، وحتى من ذكر إسمه على عمل فنى ما ليس هو الفنان وإنما المشرف على العمل الفنى الأهم ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية . يقول فنكلشتين « وإذا استثنينا فترة الفن الإغريقى الكلاسيكى نجد

---

١ ـ ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٢١ .

٢ ـ نفس المرجع . ص ٤٣ .

٣ ـ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٢٢ .

٤ ـ عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٢ .



أن الأعمال الفنية فى المجتمع العبودى لا تحمل أسماء ولا نعرف سوى أسماء قليلة لصناع الفنيين فى مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم فى الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بناء الهرم والذى يعد واحـــدا من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية ،(١) .

وجد فى القديم إذا فن بدون فنان (عدا بعض استثناءات كما ذكرنا) ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنونا جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك ... فلم يكن الإنتاج الشعرى أو المهارى فى البدء إنتاجا فرديا، بل كان إنتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشـــاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر ، وبذلك اندرجت فى تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشتركة ، وأخلاق سـائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها المباشرة (٢) .

والوقع أن الأغانى الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد فى بعض البلاد وينقص فى بلاد أخرى) ، ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل . غير أن هذه الفنون هى فى معظمها من إنتاج الطريق.. من إنتاج الشارع ، بما فيه من صناع مستقلين ، وكهنة مارقين، وطلاب

١ - سيدنى فنكلشتين .الواقعية فى الفن ،ص٤٠ .

٢ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن . ص ص١٢١-١٢٢ .

هم طوافين وصبيان يسعون إلى اتقـان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع.

ونحن لانجد الأغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا فى صورة نهائية ، معتمدة ، فهى دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهى أحيانا تزداد ثراءا وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل إرهافها ، أو لعلها تصبح أرق مما ينبغى .

ويندر جدا التأكد من أن هـذا الشكل أو ذاك هو الشكل الأصلى للعمل الفنى ، إذ أن من طبيعة الفن الشعبى ذاته أن تكون له صور متعددة (١).

ويربط أنصار هـــذه النظرية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة اجتماعية ، فلقد ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج والصلح والسلام والحرب . ويبدو العنصر الفنى ظاهرا فى مثل هـذه الإجتماعات ، فنرى الرقص البدائى ، ونسمع الموسيقى البدائية أيضا (٢). وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة فى حياة الإنسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الأساطير ، وهى أقدم شكل قصصى عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن التشكيلى لكى يجسم فى الصور والتماثيل هذه الأساطير ،ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد بجرد صنع لأدوات الصيد وأوانى الطعام والأسلحة

---

١ ـ إرنست فيشر ـ ضرورة الفن ، ص ص ٨٤ ـ ٨٥ .

٢ ـ محمد على أبوريان ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩

وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن فى حياة الإنسان القديم . لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى « عقيدة البعث» أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس فى كل الأطوار التى مر بهـا الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الأول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الأجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعـــود إليها فى القبر ... أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطـور الفن المصرى القديم من أضرحة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، وتحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيد ببراعات الفنان المصرى القديم (١) .

على أنه لاينبغى لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرا من آثار العقيدة الدينية وحدها ، فالذى لاشك فيه أن الأوضاع الإجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة .. وقد عنى الفنان إلى جانب تصوير حياة الملوك بالحياة العادية البسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره ويكفى أننا لم نتعرف على أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة

---

١ ـ عز الدين اسماعيل ، الفن والانسان ، ص ص ٣٤-٣٥ .

والوسائل التى كان الفلاح يستخدمها فى فلاحة الأرض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، إلا من خلال الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم (١) .

وإذا ما انتقلنا إلى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن كان واضحا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا فى الدرجة الأولى . والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد تصوراتهم الشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية والتشكيلية وفى أساليبها ، وبخاصة فى فن التصوير الذى يعد بحق أسمى ألوان الفن الصينى مكانة (٢).

وثمة رأى مماثل نجده فى عبارة Raymond Bayer القائلة بأن « نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد » (٣) إذ المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت ولم يلبث المثالون أن تفننوا فى عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير ، الذى لم يكن يستعمل فى الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائى . وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الإجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ

---

١ - نفس المرجع ص ص ٣٢ - ٣٨ .

٢ - المرجع السابق . ص ٥٢

3 – Raymond Baye. . Traité d'Esthétique, colin, paris, 1956 p. 156.

العصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون وفى مقدمتها جميعا فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا ، وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين فى صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد فى بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسليات الإجتماعية (١).

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان إلا أنها أخذت بعد ذلك فى التفكك رويدا رويدا ،حتى انقطعت الصلة فى آخر الأمر . يقول فيشر «لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج حتى انفصمت تماما آخر الأمر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقـــل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره وكانت هـــذه الوظيفة الإجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى»(٢).

وفى المجتمع الطبقى تسعى الطبقات إلى تجنيد الفن ـ هذا الصوت القوى للجماعة من أجل خدمة أغراضها الخاصة ، فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلما بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغانى المقدسة تتحول إلى أناشيد فى الثناء على الحكام ، وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة الفئات الارستقراطية المختلفة ، ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة فى

---

١ ـ زكريا ابراهيم ـ مشكلة الفن ، ص ص ١١٨ — ١١٩

٢ ـ إرنست فيشر ـ ضرورة الفن ، ص ٥٤

الارتجال والتجديد إلى شاعر منشد يرتل أشعاره فى بلاط الملك بغير كورس ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء فى الأسواق .

حقا لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن القديمة) وانفصل الصوت الفردى عن الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد فى كل نفس . أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا .. وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا (١) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى إنتاجات يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعى الظاهر فى كل حرفة وفى كل صناعة وفى كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى فى صورتها الراهنة لا يمكن أن تستغنى عن الفنان باعتباره (الرجل الصانع) والذى يخلع على مصنوعات الإنسان لمابعا استطيقيا يجعل منها أشياء محببة إلى أفراد المجتمع (٢) . يقول D. Huisman «الحق أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة ، لأن الفن هو

---

١ ـ إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٦٠

2 — Jean cassou : Situation de l'Art Moderne, paris 1950. p. 118.

لباب الصناعة ، أو هو الصناعة فى أسمى معانيها ، أو هو العمل المتين الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك (١)».

ويحدثنا آلان فيقول «لكى يتحقق العمل الفنى ، لابد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العملى»(٢) وفى فقرة أخرى يطالعنا بقوله «إن القانون الأسمى للابتكار البشرى هو أن المرء لايبتكر إلا بالعمل»(٣) وفى فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهمية التنفيذ والذى يصطدم بعوائق المادة فيقول «وعلى حين أن المخيلة المتمسكة لاتعرف سوى الأمل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع »(٤). والواقع أن الفضل يعود إلى آلان فى تذكير الفنانين بدور المادة فى عمليـــة الإبداع ، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان «صانع» قبل أن يكون «رجل الهام» (٥).

أما سوريو فلقد خصص فصلا بأكمله من كتابه «مستقبل الاستطيقا» لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر فى إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . ولقد قرر سوريو وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن وبين الصناعة من حيث أن كلا منهما يقـــدم لنا بعض

---

1 — Denis Huisman: L'Esthétique, paris, P.U.F. 1954, ch iv p. 72.

2 — Alain : Systéme des Beaux-Arts, Gallimard 1926. p. 33

3 — ibid : p. 34.

4 — ibid : p. 35.

٥ زكريا ابراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر . ص١٤٨

موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص (١). والفن فى نظر سوريو هوفى صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والارتكاب المضنى على الإنتاج ... الخ. والفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف .. الخ. فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة. ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع (٢) كذلك يحدثنا فيشر فيقول «ليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان. بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها، ينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن»(٣).

ولكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كامـــلا بين الفن والصناعة، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضفى على منتوجاته طابعا استطيقيا؟ إننا نجد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفكرة فى الصناعة لابد من أن تسبق التنفيذ، مادامت هى التى تنظمه وتحدده وتتحكم فيه، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه ... فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بـــل هى كثيرا ما تتحدد

1 — Souriau, E. L' avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, p. 125.

٢ - زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١٠٣ .

٣ - إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٠

وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج، على حد تعبير أوجست كونت . ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يقلع عن الإقتصار على التفكير النظرى فى عمله لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ ، وحينما يدرك الفنان أهمية (التحقيق) فى الإنتاج الفنى ، فإنه عندئذ لابد من أن يعشق (المهنة) أو (الحرفة) ويعترف لها بالفضل (١).

..

وقد لخص دوركايم اتجاهات المدرسة الإجتماعية بصددالفن بقوله إن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى على خاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقـــدره . وعلى هذا فالفنان فى نظـر دوركايم لايعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولايتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طـــريق الإختيار اللاشعورى وهـو مايشبه الحمل الفنى نتيجـة الاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى ما داموا لا يمسكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة هى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل

---

١ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٠١ - ١٠٢

ولكنها مع ذلك موجودة في المجتمع ، ومشتقة من كيانه ، فالابداع الفني قائم على :

١ ـ المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجماليه السائدة .

٢ ـ أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

٣ ـ الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان (١).

ويرى سيدنى فنكلشتين بناءا على هذا التصور السوسيولوجى للفن «أن أى نظرية للفن ... تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ... لا تؤدى إلى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدى إلى عكس ذلك ... » (٢) كما يؤكد نيقولاييف على أن « الجيل الذى ينشأ عن الإبداع الفنى ... يفهم اجتماعيا » (٣) ويذكر بوسبيلوف « أن الفن ... قد نشأ عن حاجات معينة فى الوعى الاجتماعى » (٤) وفى فقرة أخرى يقول « كانت النظريات الجمالية فى منتصف القرن الماضى والتى نشأت على أساس وضعى اجتماعيا كان أم فيزيولوجيا أم إثنوجرافيا ، خطوة هامة فى تجـــاوز الأفكار المجردة ، وبإمكاننا القول إذا ما استخدمنا تعبير فيخنر بأن علماء الجمال

---

١ ــ محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١١٢ ، ١١٣ .

٢ ــ سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ١٤ .

٣ ـ ب . أ . نيقولاييف . الجمال عند الثوريين الديموقراطيين الروس . مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى . ص ١٠٥

٤ ـ ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٢٠

قد بدؤوا الآن ببناء علم الجمـــال من(الأسفل إلى الأعلى) لا من (الأعلى إلى الأسفل) كما كان الجمـــال أيام كانط وشيلر وهيجل . لقد أخـذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعي والبيولوجي للأذواق الجمالية والنشاط الإنساني الجمالي، وكذلك مسألة المصدر التاريخي والاجتماعي للفن المكان الأول من الأهمية الآن . وكانت المادة الأساسية التي استخدمت في حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسيتها وعيشها (١).ويذهب فيشر إلى القول بأن الفن «لم يكن إنتاجا فرديا بل جماعيا ... ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد الإنسان خارج الجماعة ، إذ كان إنفصال الفرد عن الجماعة يعني الموت، أما الجماعة فتعني الحيـــاة ومتعها . وكان الفن بكل أشكاله : اللغة ـ الرقص ـ الأغاني الإيقاعية ـ الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعي في أجلى صوره، النشاط المشترك بين الجميع ، والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقدا كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجمـــاعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد محلها » (٢) ويقول في فقرة أخرى إن الفن « يمكن الأنا » من الاتحـاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ، ويمكن أن تكـونه » (٣) .

ويعزى إلى تين H. Taine الفضل في إعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فلقد بين في كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن ، وقدم لنا نظرية استطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تتحكم في

---

١ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

٢ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ ـ ٥٠

٣ ـ نفس المرجع ، ص ١٦

كل حالة من حالات الفرد والجماعة، وتحدد إتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء. ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة، فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعي، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية، حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلمي الذي يتحكم في سير الترقي الفني، بدلا من الإقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والأصالة الفردية ... الخ. وهكذا عمد تين إلى تطبيق المنهج الطبيعي على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهي: ماهية العمل الفني، وتكوينه، وقيمته. وكانت نقطة البدء في هذه الدراسة هي الاعتراف بأن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة، بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التي تفسرها ... وإن كنا قد نتوهم أن العمل الفني هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا، وكأنما هو تولد تلقائي، أو انبثاق شبه سحري، ولكن الحقيقة أن العمل الفني هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة (١).

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه، وقال إن هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية (٢). يقول تين « إن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو في الظاهر تلقائية، حرة، وليدة الهوى، وكأنما هي رياح عاصفة متقلبة. ولكنها في الحقيقة - مثلها في ذلك كمثل الرياح ذاتها - إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة » (٣).

١ - زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص ١٢٧.

٢ - مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني، ص ٢٣٢

3 — Taine, H.: philosophie de l'Art, paris 1865. p. 11.

ويذهب تين إلى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ؛ بدليل أن الغالبية العظمى من فنانى كل عصر لاتكاد تشذ على تلك الأساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليوناردو دافنشى ورافائيل من التشابه مالم يستطع واحد منهم أن يفطن إليه ، فقد أصبح فى وسعنا أن ندرك ما فى أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر فى إيطاليا، وبالتالى فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة فى أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) فى نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين فى القرن الثامن عشر (١) . وعندما ننظر إلى شكسبير لأول وهلة ، فإنه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء ، أو كأنه عملاق أتى إلى دنيانا من عالم آخر ، بينما نجد أن هناك عددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال وبستر Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وبن جونسون Ben gonson وفليشتر Flechter ثم بومونت Beaunmont ممن كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها ، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصفات التى كانت لمسرحه ، ولقد تناولوا فى دراماتهم تلك الشخصيات الحادة العنيفة التى تناولها شكسبير ؛ إذ كانت لديهم نوعية طرازه فى غراميانه وتطرفه وروعته مع ذلك، وكذا نفس الأحاسيس الشاعرة المرهفة عن الريف ، وهما يتصل بالمناظر الطبيعية ، وبالإضافة إلى ذلك العنصر النسائى بنعومته وعمق جاذبيته .

وحينما نزور بلجيكا ونفتقد إنتاج الفنانين فى كل من مدينتى بروكسل

١ــ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٦٢ .

وأنفرس وغيرها من المدن البلجيكية فسرعان ما يتبين لنا كيف أن الصور روبنس Rubens التي تبدو أعماله لأول وهلة وكأنها فريدة لا سابق لها ولا لاحق ، إنما هي متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له في بلجيكا . فهناك مثلا الفنان كرايبه Crayer الذى يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرار زيجير Gerard Zeghers ورومبو Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك Van Dyck ، وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الأسلوب .

ويحدثنا فريتس نوفوتني Fratz Novotny عن سيزان فيقـــول إن الإتجاه الذى اختطه سيزان له جــــذور في الماضي في أعمال كل من جيوتو Giotto والجريكـــو El Greco وكذلك پيتر بروجل Pieter Broghel . ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا، إلا أنه كان ملتحما بالبيئة الفنية ، ذلك لأنه لا يوجد شيء من العدم ،وأن الفنان إنما يستمد كيانه ووجوده الفني من العناصر الفنية التي تذخر بها البيئة التي يعيش في كنفها . وهنا يقول تين « إن البيئة هي التي تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها »(١) فما مثل الفنان الناشيء في مرحلة التكوين إلا كمثل شجيرة تتغذى بعناصر التربة حتى تصبح دوحة . فإن طابعها وما تتسم به من صفات إنما يرجع إلى عنصر فصيلتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التي أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تبلغه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال (٢) .

---

1 — Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p. 220.

٢ ـ حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ص ٥٨

ويخلص تين إلى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هي المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك مثلها في ذلك كمثل درجة الحرارة التي تعد مسئولة عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك في هذه البيئة المعينة أو تلك (١).

وطبقا لهذا المنظور الذي أتى به تين فإن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع لايرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها، والعصر، والبيئة، وعوامل الوراثة. ومعنى هذا أن عملية الإبداع الفني محتمة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة، وهذا هو الذي يدعونا إلى أن نحاول الإجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان الفرد في عملية الابداع الفني؟

وقبل أن نجيب على هـــذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الأصالة Originality من وجهة النظر السوسيولوجية فيما يتعلق بمسألة الإبداع الفني؟ الواقع أن ليس ثمة أصالة مطلقة، فالذي يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن في الواقع عنصرين: تركيب جديد، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محاولات السابقين، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع، فيأتي لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور.. ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه بطل

---

١ — زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، ص ١٢

منتظر ،(١) فأصالة الفنان إذن ليست منبثقة عن ذاته بل هي مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها إلا إعادة التركيب بين بعض عناصر هذه الخلفيات القديمة ، وذلك لحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد .

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ،ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني ... ومن هنا فالإبداع الفني كثيراً ما يجيء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التي تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان ، وحينما ينظر الباحث بعين الاعتبار إلى تلك التأثيرات الحضارية التي عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الأشكال الاجتماعية التي أثرت على حيـــاة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن ندرجه تحت طراز فني بعينه .. وهكذا فهم أن الإبداع الفني في إطاره الاجتماعي كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التي تتخذ صورا مختلفة لدى الفنانين المختلفين (٢) .

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يبتكر أعمـــالا فنية جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو

---

١ ـ محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة .ص ص١٥٥ـ١٥٦

٢ . زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ،ص ص١٥٩ ـ ١٦٠

محدودة فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطة به . ولذا فإن الجديد الذى يأتى به الفنان ضئيل ومحدود بالنسبة إلى ما تسلمه أو تقبله ، وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها » (١) .

ولعل هذا هو ما دعى آلان إلى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى محض على الإطلاق . وكان آلان قد قسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصوير مثلا ، وفنون اجتماعية كالمعمار والتمثيل المسرحى (٢) ؛ ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يبدعها فرد واحد ، ومن ثم تكون أصالته مطلقة تعود إليه وحده ـ نقول سرعان ما تبين ـ أنه حتى فى مثل تلك الفنون تتغلغل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتتبدد الأصـــالة الفردية المطلقة ، وتتشتت فى ضروب فنية سابقة أو معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، إلا إعادة تجميع أو تركيب من خضم واسع وعريض سبقه إليه غيره . وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الإبداع الفنى ليس إنتاجا فرديا محضا ، بل لا بد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خلق من العـــدم .

ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحى أو الإلهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، الذى تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو

---

١ ـ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٦٠ ـــ ١٦١

2 — Alain : Systeme des Beaux-Arts, Gallimard 1926, p. 42.

بصورة غامضة ، كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعي والحضارى على نحو ما بينا . وينتج عن ذلك أنه إذا كان كل جيل جديد يتجه إلى إبداع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فإننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد (١) .

نعود الآن إلى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد فى عملية الإبداع الفنى، الواقع أن الفنان الفرد فى ضوء النظرية الإجتماعية هو الذى يبدع العمل الفنى وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الأفراد فى المجتمع، بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعى وأن روح الجماعة هـــذه هى التى ينبع منها إلهامه الفنى الذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الإجتماعى الذى يعيش فيه. ولكن لنا أن نسأل هنا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس وكلهم مشبعون بالروح الجماعية هذه ؟ يجيب أنصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنان أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية (٢) . يقول فيشر « يستطيع الفنان بالمعالجة الأصيلة لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت ذاته العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره ، والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان »(٣). ويقول فى فقرة أخرى إن ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن

---

١ ـ محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة .ص ١٨٦.

٢ ـ نفس المرجع ص ١٥١ .

٣ ـ إرنست فيشر . ضرورة الفن ص ٦٢ .

تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الإجتماعية الجديدة بحيث يحياها الآخرون أيضا (١).

ويذهب سيدنى فنكلشتين إلى أن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الإجتماعية (٢) ومن ثم فليس فى مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الإجتماعى (٣) .

ولكن إذا كان الفنان الفرد ينطوى على روح اجتماعية وأخرى أنانية فردية ، فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقته إلا إذا كان ثمة تفاعل وتأثير إيجابى بين « الأنا » و « النحن » ولنفرض الآن أن « الأنا » أرادت أن تنفصل أو تثور على « النحن » فكيف يكون الإبداع ها هنا إجتماعيا ؟ يجيب فيشر «كان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة . الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الإجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها . أى من صميم وعيه الإجتماعى . وليس من المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع (٤). إلا أن الموقف السلبى للفنان

---

١ ـ نفس المرجع : ص ٦٠ .

٢ ـ سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن . ص ١٤

٣ ـ محمد على أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١٨٧

٤ ـ إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١

بالنسبة إلى المجتمع ليس إلا موقفا اجتماعيا فى نهاية الأمر ، فما اعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف إيجابى له بدوره الإجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الإجتماعى ، فإنه لايستطيع أن يعتزل الأسلوب أو الشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث فى مسألة الأسلوب والشكل وهـل هما اجتماعيان أم لا .

الواقع أن ما نطلق عليه إسم « الأسلوب » هو التعبير العام فى الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية . فالأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع . ونحن إذا درسنا مسألة الأسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا إرتضوا الخضوع له باختيارهم . وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد . فرغم أن الإنتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان .. فإن العنصر المشترك يبدو واضحا . والفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا ذاتيا من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبها قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فاذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغى أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجمـوعه ، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى (١) . فالعنصر الاجتماعى هو العامل الحاسم فى الفن ، وهو الذى يحدد الأسلوب .

ولـكن ما القول بالنسبة إلى الشكل ؟ يجيب فيشر : الواقع أن الفن تشكيل .. هو إعطاء الأشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الإنتاج عملا فنيا

---

٢ — نفس المرجع : ص١٩٨

وليس الشكل أمرا عارضا أو طــارئا أو ثانويا ، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هى تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة ، وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة . إنها النظام الضرورى للفن والحيـــاة ... فالشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى ... إنه الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المـــواد المستخدمة إلى حدما تتحكم فى الشكل ... إن أشكال الخبرة الفنية ... لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاف الحواس، وإنما هى أيضا نتيجة الحقائق الاجتماعية الجديدة (١).

وهكــذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية (٢) ، أو وظيفـة البنية الاجتماعية (٣) عند أنصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الإبداع الفنى تأليفا أو تركيبا بين عناصر سابقة غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

٠٠٠

٤ ـ النظرية السيكولوجية

لايوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الإبداع الفنى ، شرارة إلهية أو وحى سماوى ، كما لايوافقون على اعتبار الوعى أو العقل هو أساس عمليـة الإبداع ، ولايرون أن هذه العملية تخضـع لتأثيرات سوسيولوجية . ومن ثم

---

١ ـ المرجع السابق ، ص ص ١٩٧ — ٢٠٢

2 — Leven, L. Schucking : The Sociology of Taste, london 1944. trans. E.Dicks p. 63.

3 — Rey, A : Lécons de philosophie p. 364.

فقد راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير . ووجد فرويد هذا الأصل في اللاشعور الشخصي ، وراحت السيريالية ـ كحركة فنية ـ تعقب خطاه، بينما نادى يونج باللاشعور الجمعي .

علينا إذن أن نتتبع مدرسة التحليل النفسي (فرويد) من ناحية أولى ، ثم نتعقب صدى نظرية هـــذه المدرسة في الحركة السيريالية من ناحية ثانية ، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الابداع الفني .

أ ـ مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب إلى أن « طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي » (١) وقرر في فقرة أخرى أن على التحليل النفسي ـ للأسف ـ أن يلقي بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) . وأن « التحليل النفسي لا يطلعنا على حقيقة الإبداع وإنما مظاهره فقط وحدوده » (٣) فإن هذا لا يمثل إلا تواضعا أو على الأقل تظاهرا بالتواضع ، ذلك أن الإهتمام بتفسير عملية الإبداع الفني كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتباعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضوع . ونحن نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر إرلنست جونز E. jones وهانز ساكس H. Sacks وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoin وأوتو فنيكل O. Fenickel وبروان J. F. Brown وإدموند برجلر E. Bergler .

---

١ ـ سيجموند فرويد . التحليل النفسي والفن ، دافنشي ـ دستويفسكي . ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ . ص ٩١ .

٢ ـ نفس المرجع دستويفسكي وجريمة قتل الأب ، ص ٩٤ .

٣ ـ نفس المرجع . ليوناردو دافنشي ، دراسة في السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

ولقد ذهب فرويد إلى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الأنا والأنا الأعلى والهى ، والأنا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هى الضغط أو التكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم ، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، وحصيلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد إسم الآليـــات منها : القمع supression والكبت repression والتسامى sublimation والتبرير ، والقلب conversion والتقهقر .. وهكذا رفى حين أن القلب هو الآلية التى ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصيا فتفيد كنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فإن التسامى يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم (١) .

إن آراء وتفسيرات فرويد للابداع الفنى يمكن أن نجدها بصفة خاصة فى بحثى فرويد عن « ليوناردو دافينشى ؛ دارسة فى السيكولوجية الجنسية » ، و « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » ، عدا بعض الآراء المتفرقة التى نجدها فى كتبه وأبحاثه الأخرى . وفى بحثه الأول اعتمد فرويد فى الإبداع الفنى عند ليوناردو دافينشى على دراسة وتحليل وتفسير :

أ — مذكرات دافينشى والتى كتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أهمها : الحلم الذى رآه وهو لا يزال طفلا صغيراً من أن نسراً ضرب فمه بذيله . وما دونه عن وفاة والده . وما كتبه ورسمه عن الطيران .

---

١ . مصطفى سويف • الأسس النفسية للابداع الفنى ص ص ١٩٥ .

٤ — أما عن ذلك الحلم ، فحدث أن كان ليوناردو أثناء تدوينه لبعض الأحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليتتبع ذكرى من سنى حياته المبكرة جدا طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لى ، أنه قد قدر على من قبل ، أن أشغل نفسى تماما بالنسر ، فإنه يطرأ على ذهنى كذكرى قديمة جدا ، فحينما كنت لا أزال فى المهد ، هبط على نسر ، ففتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الذكرى طفلية غريبة بالنسبة إلى مضمونها ، وبالنسبة إلى الوقت الذى ذكرت فيه من حياته ، ولكنه سيأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة إلى لغة مفهومة . فذيل النسر واحد من أكثر الرموز شيوعا ، باعتباره إشارة بديلة لعضو التذكير ، ومن ثم يصبح قول ليوناردو « فتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » مشيرا إلى الرغبة فى أخذ عضو التذكير فى الفم . وحينما يشعر فرويد بأن العادات تستهجن هذا الوضع باعتباره يمثل أحقر الانحرافات الجنسية ، يعود ويفسر قول ليوناردو السابق تفسيراً أكثر نبولا قائلا إن هذا القول يشير إلى الرغبة فى حلمة ثدى الأم فى فمه . ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الأم بالنسر ، وهو يتساءل بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتى فى هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلا : لا عجب فى ذلك فإن الأم تمثل — فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية — بصورة النسر . وكان المصريون يعبدون كذلك إلهة للأمومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة منها واحدة أو اثنتان على الأقل لنسر . وكان إسم هذه الإلهة ينطق موت Mut وربما تسأل عما إذا كان الشبه بين هذا الصوت وكلمتنا الألمانية أم (Matter فى الألمانية) شبه

عارض فحسب . وإذن فقد كان للنسر فعلا بعض الصلة بالأم ، ولكن أى فائدة لنا فى ذلك ؟ ألنا الحق فى أن ننسب هذه المعرفة إلى ليوناردو بينما عاش فرانسوا شامبليون أول من نجح فى قراءة الهيروغليفية بين عامى ١٧٩٠ — ١٨٣٢ ؟ »(١)

ويضيف فرويد إضافة هامة بعد ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة قد علمتنا أن النسر كان رمزاً للأمومة لأنه كان يعتقد أن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث ، وليس فيه ذكور . وهنا يحق لنا أن نتساءل كيف يتم التلقيح فى النسور إذا لم توجد إلا الإناث ؟ وتكون الإجابة أنه فى وقت معين تتوقف هذه الطيور فى خلال طيرانها وتفتح مهبلها وتتلقح بواسطة الريح .

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصاً وأن معرفته بالتاريخ الطبيعى كانت واسعة ، كما أن مدينة ميلانو الإيطالية كانت، بالفعل المكان الرئيسى لفن طبع الكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا معتادين على رواية خرافة النسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشككون فى التاريخ المقدس ، فإذا كانت النسور — حسب أفضل المعلومات من التراث القديم — قد قيل بأنها تترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشىء قد حدث ولو مرة واحدة لأنثى بشرية ؟ والنتيجة أن ليوناردو لم يعدم الأصل الذى استقى منه هذه الأسطورة .

إن هذه الذكرى تعنى بالنسبة إلى ليوناردو بأنه كان أيضاً — مثل هذا

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ص ص ٣٢ — ٣٣ .

النسر — طفلا له أم لكن ليس له أب . وقد أضيف إلى هذا صدى اللذة التى ذاقها من ثدى أمه .

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه إلى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، إلا أن ذلك - يقول فرويد — قد أصبح أمراً متأخراً جدا ، ففى البداية تثبتت ثلاث أو أربع سنوات من انطباعات الحياة . وتكونت أنواع من ردود الأفعال نحو العالم الخارجى وهى مما لا يمكن أن تجردها أبدا من أهميتها أية تجارب تأتى بعد ذلك . وإذ كان صحيحاً أن ذكريات الطفولة التى لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى فى تكوين لا شعور الشخص ، فإن الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذى مر به ليوناردو فى السنين الأولى من عمره وحيدا مع أمه ، لا بد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية . (١)

ولكن كيف تحولت الأم إلى نسر يلصق ذيله بفم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عضو التذكير ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الأم ذات طبيعة أنثوية ذكورية فى نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا إلى الإلهة Mut ويذكر عنها خاصية جديدة هى أنها كانت تتشكل على هيئة قضيبية ، فكان جسدها - الذى كان يشهد بأثدائها كأنثى — يحمل أيضا عضو التذكير فى حال انتصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية . كما يذكر فرويد أن إيزيس Isis ، وحاتحور Hathor ، ونيت Neith فى مصر ، وأثينا إلهة اليونان ، صورن فى الأصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ؛ كما أن نفس الأمر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفة الديولوسيوصية ،

---

١ — نفس المرجع ، ص ٣٧ .

وكذلك الامر بالنسبة لافروديت ، التي وصفت فيما بعد بأنها إلهة الحب الأنثوى ولعل المقصود من إضافة القضيب إلى الجسد الأنثـــوى هو الدلالة على قوة الطبيعة الخلاقة البدائية ، وأن ذلك يؤدى إلى تمثيل صحيح للكمال الإلهى (١) .

ويقودنا فرويد بعد ذلك إلى نظريات الجنسية الطفلية عله يجد فيها معينا أكبر لتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه فى البدء فضوله نحو ألغز الحياة الجنسية ، فإنه يكون دائما تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصة . ويعد هذا الجزء عظيم القيمة وشديد الأهمية ، وليس أمامه إلا أن يفترض أن جميع الاشخاص ـ والنساء أيضا ـ يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، إذ لا يمكنه أن يتخيل عضوا آخر له نفس القيمة لدى الاناث . ويستمر فرويد فى تفصيله لهذه النظريات والتحدث عن عقدة الخصاء وينتهى إلى ترجمة حلم ليوناردو عن ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو ، فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى ، ويستطرد فرويد قائلا ، تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسى السابق لأوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حياته كلها ، (٢) .

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه فى لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصا لها . وحينما يبدو ـ كعاشق ـ متعقبا للصبيان ، فإنه كان يهرب بذلك بالفعل من النساء اللاتى يمكن أن يتسببن له فى أن يكون خائنا لأمه ، وهكذا أصبح ليوناردو مريضا بالجنسية المثلية عن طريق علاقاته الشبقية بأمه (٣) .

---

١ ـ نفس المرجع ، ص ٤٢ .
٢ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ، ص ٤٦
٣ ـ نفس المرجع ص ٥٧ .

ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة ليوناردو المقـدرة على أن يعبر فى أبداع إنتاجه الفنى عن أعمق مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، وسنرى ذلك حينما نتحدث عن إبداعاته وأعماله الفنية .

٢ — أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطأ شكلى صغير لا يخفى عن فطنة المحلل النفسى وهو هنا فرويد نفسه . كتب ليوناردو يقول: « فى التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الأربعاء ، فى الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشى ، الموثق بقصر آل بوديستا — أبى ، فى الساعة السابعة . كان فى الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبنتين » .

والخطأ البسيط هنا يكمن فى أن تقدير الوقت « فى الساعة السابعة » قد تكرر مرتين ، كما لو كان ليوناردو قد نسى فى نهاية الجملة أنه كتبها توا فى بدايتها ، وقد كان يمكن — دون القمع الشديد عند ليوناردو — أن تقرأ مذكراته فى اليوميات على النحو التالى « اليوم ، فى الساعة السابعة ، مات أبى سير بييرو دافينشى ، يا لأبى المسكين » إلا أن استبدال ذلك بالتقرير اللامبالى بنعى ساعة الوفاة يجرد المذكرة من كل شجن ، ويجعلنا ندرك أنه كان هناك شىء يجرى إخفاؤه أو قمعه (١) .

إن ليوناردو لا يستطيع الامتناع — وهو طفل يرغب أمه — عن الرغبة فى أن يضع نفسه فى مكان أبيه ، وأن يمثل نفسه به فى مخيلته ، وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن ينتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مع أبيه وزوجة أبيه وهو فى الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيه الصغيرة البييرا قد حلت على أمه فى إحساسه ، وهذا هو ما أدخله فى علاقة المنافسة مع أبيه .. علاقة

---

١ — نفس المرجع ص ٧٢ .

لتقليد أبيه والتفوق عليه .. فلقد لعب الأب دور السيد المهذب العظيم مع الفتاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو) . ومن ثم احتفظ الإبن بالحافز لأن يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقد كان لدى ليوناردو شعور قوى « بأن يبعد الملك عن منصبه » ، وأن يبين بالضبط كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

إن كل من يعمل كفنان - يقول فرويد - يحس بالتأكيد إحساس الأب نحو أعماله ، فلقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة فى أعماله الفنية ، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها ، تماما كما كان أبوه لا يشغل نفسه به ، ولم تستطع مظاهر عنايته الأخيرة بأبيه أن تغير شيئا فى هذا الدافع ، طالما أنه نشأ عن انطباعات السنين الأولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فإنه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة (١) .

ويستنتج فرويد هنا نتيجة هامة وهى أنه إذا كان تقليد أبيه قد أخره كفنان ، فإن مقاومته ضد الأب ربما كانت العامل المحدد الطفلى لمآثره العظيمة كفنان . ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للأب وبين تحرره من أفكار الثقاة القدامى ، مستعينا بنص ذكره سايدلتز فى الجزء الثانى من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيه : إن ليوناردو ذكر « أن كل من يستشهد بالثقاة فى الأفكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يعمل بعقله » . ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص . وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القدماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة باعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان فى الوقت نفسه يردد هذا فى « أسمى تسامى وإعلاء يمكن أن يبلغه إنسان ، ذلك الإعلاء الذى كان قد فرض نفسه

---

١ - نفس المرجع : ص٧٣ .

على الصبي الصغير الذى ملأ العالم بالإعجاب » (١) .

ويستطرد فرويد فى تحليلاته فيذكر أن القدماء والسلطة يتطابقان مع الأب، وأما الطبيعة فإنها تتطابق مع الأم . وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه فى سنى حياته الأولى .

٣ ـ عندما شاهد « ليوناردو » لأول مرة فى حياته ، الجليد على قمم جبال الألب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التى كست أرض لومبارديا برمتها ، شعر بحيوية جديدة تدب فى كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الأراضى الجديدة عليه ، هى قطعة من نفسه وجزء من وجوده . وعندما بدأ فى الصعود على جبل « ألباتو » مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التى قطع منها حوالى نصف قرن من الزمان ... وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الإرتفاع ، داعبته ذكرى طفولته من جديد ، فقد شاهد طير الكركى عاليا ، ويكاد صراخه المحسوس يصل إلى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران .

وتحمله الذكرى إلى يوم أن حرر الطيور الصغيرة من سجنها فى منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الأقفاص ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رآها تسبح من جديد فى فضاء الكون وهى حرة طليقة . وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب فى مدرسته الأولى عن تاريخ « إكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحة من شمع ، وكيف كانت إجابته « أى ليوناردو » على أستاذه الراهب عندما سأله عن أعظم إسم لامع فى التاريخ القديم فأجاب على الفور : إكاروس بن ديدالوس .

---

٢ ـ نفس المرجع : ص ٧٥ .

تذكر ليوناردو كل ذلك ، كما تذكر نشوته واغتباطه وسروره عندما شاهد لأول مرة على برج الأجراس بكاتدرائية « ماريا دل فيورى » بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التى عملها « جيوتو » والتى مثل فيها جميع الفنون والعلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهر تبعث على الضحك لرجـــل ضخم هو « ديدالوس » مغطى من قمة رأسه إلى قدميه بريش الطير (١) .

فى هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته فى أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، إذ كتب يقول « إن الطائر البشرى سوف يقوم بأول طيران له ، مالئا العالم بالبهجة ، فتشغل كل الكتابات بشهرته ، جالبا مجدا خالدا للعش الذى يقفز إليه » (٢) ويعقب فرويد على هذا النص بقوله : إن من المحتمل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة فى القـــدرة - أحيانا - على الطيران . ونحن نعرف من الرغبة التى تتحقق فى أحلام الناس أى غبطة يتوقعها المرء من تحليل هـذا الأمل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجيب على ذلك بقوله : إن الطيران أو التحول إلى طير فى الحلم ما هو إلا إخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل إلى إدراكها بواسطة أكثر من وسيلة لغـــوية أو حقيقية ، ذلك أن الأقدمين كانوا يصورون القضيب ذا أجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الإنسان الجنسى فى اللغة الألمانيـة بكلمة يطير Vogel ، كما يسمى عضو التـذكير مباشرة بالطائر عند الإيطاليين .

ومعنى هذا أن الطيران فى الحـلم يشير إلى التشوق إلى القدرة على الاتصـــال

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ص ٦٣-٦٤.

٢ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ص٧٧

الجنسى وهذه رغبة طفلية مبكرة ، فالأطفال تلبهم خلال سنى الطفولة الرغبة فى أن يصبحوا كبارا ، وفى أن يحاكوا البالغين . وتحرك هذه الرغبة كل العابهم؛ فإذا شعر الأطفال خلال بحثهم الجنسى أن البالغين يعرفون شيئا ما عجيبا عن هذا الميدان الغامض والهام ، ربما هو محظور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة فى معرفته ، ويحلمون به فى صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لأحلامهم المتأخرة بالطيران . وهكذا فإن فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية (١) .

ب ـ كتابات ليوناردو عن أمور غير شخصية ، أهمها رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

١ ـ فلقد ذهب فرويد فى رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت إلى أن النحاتين ينالهم من رشاش الحجر حظ عظيم ، مع ما فى ذلك من دلالات جنسية . يقول دافينشى « إن وجه النحات ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه ليشبه خبازا ، إنه مغطى بشظايا الرخام ، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت ثلجا على ظهره . وبيته ملىء بشظايا الأحجار والأتربة ... وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لأن الرسام يكون مهندم الملابس ، يجلس فى ارتياح كبير أمام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة فى الألوان الجميلة يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، وبيته عامر باللوحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أى بقع . إنه يتمتع بالصحبة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما أعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنه أن يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون أن يزعجه دق من المطرقة أو أى أصوات أخرى » .

---

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ص ٧٨–٧٩ .

٦ — ومن الأمور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشي عن العلاقة بين الحب والمعرفة . يقول دافينشي : « ليس للإنسان من حق أن يحب أو يكره أى شيء ، إذا لم يكن قد اكتسب معرفة تامة بطبيعته » ويقول في فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « إن الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فإذا لم تكن تعرفه فإنك لن تملك إلا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الإطلاق » .

ويعلق فرويد على ما قاله دافينشي بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون عن الحب أو الكراهية حتى يكونوا قد درسوا وأصبحوا على دراية بطبيعة الموضوع الذى يودون أن يبذلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقودهم الدوافع العاطفية التى لا صلة لها بالمعرفة ، والتى يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت .

إلا أن فرويد يستنتج أنه لا بد وأن يكون الحب عند دافينشي مقيــــدا بالمعرفة ، إذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة إليـه ، فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وإنما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذى كان عليه أن يحبه أو يكرهه ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا فى البدء إلى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح . وخلال هذا العمل فى البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضها وتحولا إلى نسق واحد ، إلى مسألة عقلية » [1] .

ولعل هذا يفسر لنا سبب جدب حياة دافينشي من الحب ، يقول فرويد : « إلا يحب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشيء الذى يحبه أمر يستلزم التباطؤ »

---

1 ـ فرويد ، ليوناردو دافينشي ، ص ١٨

وهو شيء ضار ، فالمرء حينما يبلغ المعرفة فى النهاية لا يحب ولا يكره بصورة خالصة ، إنما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية ، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب ، وربما كانت حياة ليوناردو لهذا السبب مجدبة تماما فى الحب ، أكثر من حياة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانين ، ويبدو أنه قد فاتته العواطف الجامحة من النوع الذى يهز الروح هزا ويستهلكها ، والتى يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم » (١)

جـ — ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان ، إذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبى فى بيت سيده فيروكيو أتهم مع شبان آخرين بعلاقات جنسية مثلية محظورة ، وانتهى الأمر بعدم ثبوت شيء عليه

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جماعة من الشبان ينتمى بعضهم إلى أسرات من شرفاء ونبلاء فرنسا فى قضية أخذ عليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى . واقتضى الأمر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة ، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحكم فيها بالإدانة أو رفض الاتهام ، وذلك لافتقارها إلى البرهان (٢) .

كما ذكر بعض مؤرخى سيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشبان وسام يتخذهم تلاميذا ، فلقد اتخذ ليوناردو الصبى سالاى Salai مساعدا له فى مرسمه ، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة ، ويذكر فسارى عن هذا الصبى « أنه ظريف جميل ، له خصلات شعر غزيرة متجعدة ، حاز إعجاب (ليوناردو) وحبه .

---

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص١٩

٢ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ٥٨ .

ولكن سوء طالع ليوناردو أن الصبي مع ما اتسم به من حسن في الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرها غــير أمين ، (١) ومع ذلك احتفظ ليوناردو به . ومن تلاميذه ماركو دي أوجيونو وكان عمره سبعة عشر عاما حينما التحق بمرسم ليوناردو ، ومنهم جيوفاني أنطـونيو بولترافيو Boltraffio ولويني بورترارديو L. Bortrardino وأمبروجيو دابريديز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصــور سودوما Sodoma . وقد صحبه تلميذه فرانشيسكو ميلتزي إلى فرنســا وبقي معه حتى وفاته ، وكان يدعوه هو نفسه وريثا له . وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يلتحقون بمرسم ليوناردو إما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب .

٥ - ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشي قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها إسم إمرأة فقط كزوجة أو حبيبة .

٦ - كان دافينشي يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التي بدأها وتركها دون أن يكملها في معظم الأحيان ، كذلك لم يكن يعنى إلا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبل لأعماله ... وكانت هذه الطريقة في العمل هي التي ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحو فنه لغــزا .

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالي بمصيره ، وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو في أعلى درجاته . ولقد نقل سولمي E. Solmi نعيا لأحد تلامذة ليوناردو يقول فيه « لقد ظلت صورتاه الأخيرتان

١ - نفس المرجع ، ص١٢٤

ليدا Leda والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين ، ويشير لومازو وهو الذى أكمل نسخة من لوحة « العشاء الاخير » ـ يشير ـ فى إحدى الاغنيات إلى عدم قابلية ليوناردو لإكمال عمله . . ويحكى أحـــد معاصريه وهو الروائى ماتيو بانديلى ـ الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير ـ أنه كانت تمر به أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الأحيان ساعات أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراستها بنفسه ، وكان فى أحيان أخرى يأتى إلى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجا لتمثال الفارس افرانسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة إلى أحد الاشخاص ثم يتوقف فورا . ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعـــواما فى صورة موناليزا دون أن يقدر على إكمالها . ويذكر سولمى أن « رغبة ليوناردو التى لا تهدأ لفهم كل الأشياء المحيطة به ، مع تفكـــيره الدؤوب لاكتشاف أعمق أسرار الأشياء الكاملة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تظل ناقصة إلى الابد » (١)

٢ ـ ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافينشى لم تدخل فى حياته إمرأة قط اللهم إلا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج ، ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة . وفى هذا يقول فرويد : من المشكوك فيه أن يكون ليوناردو قد ضاجع إمرأة ، ولم يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صميمة مع إمرأة .. كما لا يستطيع المرء أن ينسب إليه درجة عالية من النشاط الجنسى .

ويبدو أن هذا الأمر كان معروفا أثناء حياة ليوناردو ذاتها ، ففى حديث هامس دار بين الملك فرانسوا الأول وبين شاعره سانت جيليس Saint Gelais

---

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص٦٦

فى حضور ليوناردو الذى تمسك بعدم بيع موناليزا للملك بحجة عدم اكتمالها بعد .. قال الشاعر فى صوت خافت للملك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة ، جيوكوندا ، أى الموناليزا تختلف فى شىء من غيرها من السيدات اللاتى قابلهن الفنان ، فالمعروف أنه لم يحب قط واحدة منهن ، ولا من غيرهن طوال حياته ،وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو فى حاجة إلى حبهن . ثم بالغ الشاعر فى همسه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه، وبابتسامة ماكرة أضاف الشاعر إلى ما قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته خارجة عن اللياقة والاحتشام حول الحب السقراطى ، وفلسفة سقراط الحكيم فى هذا المجال ، حائما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجه والقوام (١) .

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قوة الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية . وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى إلى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى ، ليست ذات طبيعة جنسية . فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من الليبدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة .

هـ - بعض الصور التى تركها الفنان، وتعتبر مكتملة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن . ويظهر فيها جميعا ابتسامة فاتنة حائرة ابتدعها ليوناردو على شفاه كل شخصياته الأنثوية .

---

١ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ١٦٦ .

١ - لقد سال مداد الأقلام ، كثيرا ولدرجة كبيرة جدا ، حول ابتسامة الموناليزا ، فذهب جروجير إلى « أن من يطيل النظر فى موناليزا لا بد وأن يفقد صوابه » ويقرر موتر فى كتابه تاريخ فن الرسم الجزء الأول «أن مايفتن الناظر هو الجاذبية السحرية فى ابتسامة موناليزا ، لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التى تبدو الآن وهى تبتسم لنا بطريقة مضللة،وتحملق فى المكان ببرود وبلا حياة ، لكن لم يحل أحد لغز هذه الابتسامة ، ولم يفسر أحد أفكارها » . كما يذكر موتر « أن المرء ليعرف أى لغز مطلسم وفاتن قد وضعته موناليزا جيوكوندا ما يزيد على أربعة قـــرون أمام المعجبين » . وذهب الإيطالى أنجلوكونتى فى كتابه عن ليوناردو دافينشى إلى أن المرأة كانت تبتسم فى هدوء ملكى، تظهر وتختفى على التعاقب خلف الستار الضاحك ،وتذوب فى قصيدة ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل ميراث جنسها ، الرغبة فى الغواية ونصب الشباك ، وفتنة الخوف ، والرقة التى تخفى غرضا قاسيا ... كانت تضحك بالخير والشر ، القسوة والحنان ، الوداعة والشراسة » .

ويذهب فرويد إلى أن ابتسامة الموناليزا قد فتنت ليوناردو نفسه بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الأربعة الماضية ، ومن هنا فإن هـــذه الابتسامة الآسرة عادت بالتالى الظهور فى كل صوره وصور تلاميذه . وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة لشخص ، فإننا لا نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف إلى وجهها سمة من عنده ، تستعصى على التعبير ، صفة لم تكن هى نفسها تملكها . ويبدو أنه قد وجد هذه الابتسامة فى نموذجه ، وأصبح مفتونا بها ، حتى أنه - من ذلك الوقت فصاعدا - كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقد عبرت كونستانتينوفا عن ذلك شرحا « خلال الفترة الطويلة التى شغل الفنان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقة فى ملامح

وجه هذه الأنثى بنوع من التعاطف بحيث تقل تلك الملامح ،وخاصة الابتسامة الغامضة ، والنظرة الغريبة ، إلى كل الوجوه التى رسمها بعد ذلك ، إذ يمكن إدراك وجوه الغرابة التقليدية لجيوكوندا كذلك فى صورة يوحنا المعمدان فى اللوفر ، ولكنها تتميز - فوق كل شىء - بوضوح تام فى ملامح مارى فى صورة القديسة آن فى اللوفر » (١) .

ولقد ذهب هرز فيلد Herz Feld فى كتابه عن ليوناردو دافنشى إلى أن ملامح موناليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منذ وقت لا يذكره . وذهب باتر فى كتابه عن عصر النهضة إلى « أن صورة الموناليزا فرضت نفسها منذ الطفولة على إخراج أحلام ليوناردو ، وأنها لم تكن إلا مثله الأعلى للمرأة وقد تجسدت وظهرت أخيرا » . أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان مفتونا بابتسامة موناليزا ، لأنها أيقظت فيه شيئا كان قد هجع فى نفسه زمنا طويلا ، كذكرى قديمة على أقصى احتمال ، وكانت هذه الذكرى من الأهمية بدرجة كافية حتى تلازمه منذ أن حدثت . لقد كان مجبرا على أن يمدها بتعبير جديد ، وأن ما يؤكده باتر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصورة موناليزا تفرض ذاتها من طفولة ليوناردو على إخراج أحلامه ،يبدو جديرا بالتصديق ، ويستحق أن يؤخذ أخذا حرفيا (٢) .

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الأولى التى قضاها بين ذراعى أمه الحبيبة ، فابتسامة موناليزا فى واقع أمرها ليست غريبة عليه ، فقد آلفته فى ابتسامة أمه ، وانطبعت فى ذهنه انطباعا ،

---

١ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ،ص ص ٦١ — ٦٢ .
٢ . فرويد ، ليوناردو دافنشى ، ص ٦٣

كما يخيم على عقل الإنسان صورة لما يشغله من أمور يتعلق بها ويحن إليها (١) .

٢ — ذكر فساري أن أول محاولات ليوناردو الفنية كانت هي «رؤوس النساء الضاحكات» وتفسير ذلك أن ليوناردو صنع في شبابه بعض رؤوس من الجبس لإناث ضاحكات، أعيد صنعها بالجص، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خلقتها يد إله .

وعلى هذا النحو تكون بداية ممارسة ليوناردو الفن قد تمثلت في نوعين من الموضوعات ، وهي عكن أن تخبرنا — يقـــول فرويد — على تذكر نوعي الموضوعات الجنسية اللذين استنتجناهما من تحليل حلمه النسر ؛ فإذا كانت رؤوس الأطفال الجميلة تمثلا جديدا لشخصه أيام طفولته ، فلا تكون النساء الضاحكات إذن غير تمثل جديد لكاترينا أمه . وأن ثمة احتمال كبير في أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التي افتقدها ، أو التي فتنته كثـــيرا حينما وجـــدها ثانية في موناليزا (٢) وكان قد سبق له أن مثل تلك الابتسامة في «رؤوس النساء الضاحكات» .

٣ — أما لوحة القديسة آن فهي تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل . وهي تبين الابتسامة الليوناردية مصورة بجمال رائع في رأس الأنثيين . في هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها، منحنية إلى الأمام ، تمد كلا من ذراعيها وراء الصبي الذي يلعب مع حمل صغير ، والذي لابد قد ضايقه قليلا ، أما الجدة فقد أسندت إحدى ذراعيها الظاهرتين على فخذها وهي تنظر إلى الاثنين في

---

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي . ص ١٠١ .

٢ . فرويد . ليوناردو دافنشي ، ص ص٦٣ — ٦٤

ابتسامة مغتبطة ، أما الابتسامة التى ترسم على شفتى كل من المرأتين فإنها - رغم كونها نفس الابتسامة التى ترتسم على شفتى موناليزا بطريقة لا يخطىء المرء فى إدراكها - فقد فقدت طابعها المشئوم الغامض ، وصارت تعبر عن غبطة هادئة. تقول كونستا تينوتا «تنظر مريم بحنان إلى طفلها الحبيب بابتسامة تذكر المرء بالتعبير الغامض فى الجيوكوندا، وتذكر فى موضع آخر أن «ابتسامة الجيوكوندا تفيض على ملامح مريم».

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق فى تأمل هذه الصورة لا يسعه إلا أن يقرر أن ليوناردو وحده هو الذى يمكن أن يكون قد رسم هذه الصورة . طالما أنه هو فحسب الذى استطاع أن يخلق حلم النسر، ذلك أن الصورة تحتوى على مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والتفاصيل يمكن إيضاحها بأشد انطباعات حياته صميمية . إنه لم يجد فى بيت أبيه زوجة الأب العطوفة دونا البييرا فحسب ، بل وجد أيضا جدته أم أبيه « مونا لوشيا » ، التى سنفترض أنها لم تكن أقل حنانا عليه مما يمكن أن تكون الجدات . ولا بد أن هذا الظرف قد أمده بحقائق لتمثيل طفولة ترعاها أم وجدة ، كما أن ثمة ظاهرة أخرى ، فى الصورة ، تفترض دلالة أعظم ، إن القديسة آن أم مريم ، وجدة الصبى ، التى لا بد أنها كانت عشابة أم ربما تكون قد صورت هنا أكثر نضجا بعض الشىء وأكثر جدية من العذراء مريم ، وإن كانت لا تزال سيدة صغيرة ذات جمال لم يذبل بعد ... والحق أن ليوناردو قد جعل للصبى أمان : إحداهما هى التى مدت ذراعيها وراءه ، والأخرى هى التى فى الخلفية ، وكلتاهما تبدوان بابتسامة السعادة الأمومية المغتبطة .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الصفة المميزة فى الصورة لم تخفق فى إثارة

دهشة المؤلفين ، فيرى موتر - مثلا - ان ليوناردو لم يستطع أن يصد نفسه لرسم المتقدمين فى السن ، والتغضنات والتجعدات ، ولهذا رسم القديسة آن أيضا كإمرأة ذات جمال متألق ، وأنكر آخرون إمكانية تساوى عمر الأم وإبنتها . أما فرويد فقد أخذ على عاتقه تحليل هذه الصورة وتفسيرها ، فذهب إلى أن طفولة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه الصورة تماماً ، فقد كان له أمان : الأولى أمه الحقيقية كاترينا ، التى انتزع منها ، فى عمر مابين الثالثة والخامسة ، وأم ثانية صغيرة حنونة ، هى دونا اليبيرا ، زوجة أبيه . وهو إذ ربط حقيقة طفولته هذه بالحقيقة المذكورة سابقاً ، ومزجهما فى مزيج متسق واحد ، صاغت المجموعة - المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل - ذاتها فيه .

إن صورة الأمومة البعيدة عن الطفل ، المسماه جدة ، تتطابق فى مظهرها وفى علاقتها المكانية بالطفل مع الأم الحقيقية الأولى كاترينا . لقد غطى الفنان وألغى فعلا بإبتسامة القديسة آن المغبطة المختلفة عن تلك التى عانتها الأم التعسة لما أرغمت على أن تعطى إبنها لمنافستها الارستقراطية فى حبيبها السابق(١) .

٤ — لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامة أمه ، فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكبت يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة فى مثل هذا الحنان من شفاه النساء . ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الإبتسامة بفرشاته ، وزود كل صورة بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه ، كما فى لوحة ليدا ولوحة يوحنا المعمدان ولوحة

---

١ - فرويد ، ليوناردو دافينشى ، ٦٤ — ٦٦

باخوس . إن اللوحتين الأخيرتين نوعان من نفس النمط حيث تتحد فيها الطبيعة الذكورية والأنثوية (١) .

ولقد أشار إلى هذا الملك فرانسوا الأول حين رأى بعض هذه اللوحات وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره فى وجود ليوناردو ، إذ سأل الملك عن أحد الصور وأجابه الشاعر جيليس : إذا اعتمدنا على الصورة وتفاصيلها فى حكمنا ، فإن ما نراه فيها من عناقيد العنب المتراصة يوحى بأن الصورة تعبير عن إله الخمر باخوس وأشار الملك إلى صورة أخرى مجاورة وقال : ولمن هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : إنها تبدو كسابقتها ، فهى لباخوس كذلك .

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصورتين ثم قال : إن هذا لأمر عجيب ... الشعر ، الصدر ، الوجه ، كلها تشبه إلى حد كبير جسم الفتاة ... ثم أعقب ذلك برهة صمت وهدوء ، قطعه الملك قائلا : والابتسامة كذلك ، تبدو وكأنها نفس ابتسامة موناليزا . ورد الشاعر على جلالته قائلا : ربما هى خنثى (أى تجمع بين الذكورة والأنوثة) . ولما سأله الملك وما المقصود بهذا ؟ أجاب الشاعر بما يذكر الملك بالخرافة القديمة التى تناولت الحديث عن المخلوقات التى تخلق بطبيعتها جامعة بين صفات الذكر والأنثى على غاية من من جمال الخلقة وروعتها مما يندر وجوده فى المخلوقات الأخرى . وبعد فترة من الوقت والنقاش وجه الملك حديثه إلى ليوناردو قائلا : أوضح لنا يا أستاذى ما نحن فيه من شكوك : لمن هذه الصورة لباخوس أم للخنثى ؟

---

١ . نفس المرجع . ص ص ٦٨–٦٩ .

وتكلم ليوناردو فقال : لا هذا ولا ذاك يا صاحب الجلالة وعلت وجهه حمرة خجل كمن أتى عملا خاطئاً ثم قال : هذه صورة « يوحنا البشير » وقال الملك : البشير !! إن هذا يكاد يكون مستحيلا . . ما هذا الذي تقوله ؟ ولكنه عند ما اقترب من الصورة فاحصاً لاحظ فى الخلفية القائمة الصليب المشكل من قصبة الغاب ، وفى حيرة هز رأسه .. إن هذا الخلط بين المقدس والمدنس خيل له دنساً وفى نفس الوقت وجدها صورة مناسبة موفقة (١) .

* * *

وفى نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافنشى يذكرنا فرويد بأن الغرض من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع فى حياة ليوناردو الجنسية وفى نشاطه الفنى ، ويجمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالى :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعى من التأثر بأب ربما حتى عامه الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاءها الوحيد . وقد أدخله تقبيل أمه له قبل بلوغه الجنسى فى مرحلة من النشاط الجنسى الطفلى الذى لم يظهر منه بصورة محددة إلا مظهر واحد منفرد ، أعنى كثافة أبحاثه الجنسية الطفلية . لقد لنبه باعث البحث والفضول تنبيها قويا بفعل انطباعه منذ طفولته المبكرة ، واكتسبت منطقة الفم المثيرة أهميتها التى لم تزل أبداً .

وقد وضعت نوبة عنيفة من الكبت نهاية لهذا الافراط الطفلى ، وخلقت الاستعدادات التى صارت ظاهرة فى سنوات البلوغ . وكانت أكثر نتائج هذه النوبة فاعلية تحاشيه لكل أنواع النشاط الحسى الفظ . لقد كان ليوناردو قادراً على أن يمارس حياة زهد ، وأن يعطى انطباع شخص فاقد القدرة

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف ، ليوناردو دافنشى ص ص ١٦٧ – ١٦٨

الجنسية ، وحينما طغت على الصبي أمواج تموج البلوغ لم تجعله مريضاً بإجباره على الأشكال البديلة المكافئة والضاره . ونظراً لإشاره المبكر للفضول الجنسى ، فإن الجزء الأكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن إعلاؤه إلى تعطش عام إلى المعرفة . وهكذا أفلت من الكبت ، واتجه جزء ضئيل جداً من الليبيدو إلى الأغراض الجنسية التي اتجهت نتيجة لكبت حب الأم إلى الجنسية المثلية والتعلق بالغلمان .

ويظهر لنا ليوناردو - من فترة طفولته الغامضة - كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التي يحتمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث في سنوات طفولته الأولى . ونحن نؤكد أن ما يخلقه الفنان يعطى متنفسا أيضا لرغبته الجنسية ، ونستطيع في حالة ليوناردو أن نشير إلى أن المعلومات التي يذيعها فساري أعني لوحاته لرؤوس النساء الضاحكات والغلمان الوسام ، أو تمثلاته للموضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من بين محاولاته الفنية الأولى. ويبدو أن ليوناردو كان يعمل في البداية - خلال شبابه الغض - بطريقة خالية من ممارسة الكف ؟ وحينما اتخذ من أبيه نموذجا لسلوكه الخارجي في الحياة مضى خلال فترة من القوة الرجولية الخلاقة ووفرة الإنتاج الفني في ميلانو حيث وجد - وقد ساعده القدر - بديلا لأبيه في الدوق لودفيكو اسفورزا، غير أننا سريعا ما نجد تأكيدا لخبرتنا القائلة بأن معظم الكبت الشامل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملاءمة لممارسة الميول الجنسية بعد إعلائها. لقد تبدى النمط الذى فرضته الحياة الجنسية ، إذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح ميله للتأمل والتباطؤ ملحوظا كأمر مثير للانزعاج في لوحة « العشاء الأخير » وبفعل تأثير ذلك في أسلوبه الفنى ، كان لهذا الميل أثر حاسم على مصير ذلك الرسام العظيم .

وقد ظهرت لديه ـ بطريقة بطيئة ـ عملية لا يمكن أن تقارن إلا بظاهر النكوص عند العصابيين ، فإن التطور الذى حوله إلى فنان فى البلوغ قد بوغت بالعملية التى كانت العوامل المحددة لها قد تمت فى الطفولة المبكرة ، وأدى الإعلاء الثانى لغريزته الشبقية إلى الإعلاء الأصلى الذى كان الطريق قد عهد لحدوثه فى مناسبة حدوث الكبت الأول . لقد أصبح باحثا فى خدمة فنه ، وبعد ذلك بعيدا عن فنه ومستقلا عنه .

وعندما فقد راعيه ، أى البديل عن أبيه ، وعندما تزايدت المصاعب فى حياته ، اتسع التحول النكوصى إتساعا ضخما فى أبعاد شخصيته ، فأصبح يضيق بالفرشاة . وهنا حقق ماضى طفولته المسيطرة عليه . وعلى أى حال ، فيبدو أن البحث (أى المعرفة النظرية) الذى حل آنئذ محل إنتاجه الفنى قد ولد سماتا معينة فضحت نشاط براعته اللاشعورية . ولو حظ هـــذا فى شراهته ، وفى تعسفه الذى لا نظير له ، وفى افتقاره إلى المقدرة عـــلى تكييف نفسه مع الظروف الفعلية .

وفى ذروة حياته ، فى سن الأعوام الأولى من الخمسينات ، فى الوقت الذى يعترى فيه الخصائص الجنسية للمرأة تغير نكوصى ، وحينما يعترى الليبدو عند الرجل تقدم نشط فى أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحول جديد ، وأصبحت طبقة عميقة من محتواه النفسى نشطة ثانية . لكن هذا النكوص الآخر كان ذا فائدة لفنه ، الذى كان فى حالة تدهور ، لقد قابل المرأة التى أيقظت فيه ذكرى ابتسامه أمه الفاتنة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذى هداه فى بداية مجهوداته الفنية حينما رسم المـــرأة المبتسمة ، رسم موناليزا والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التى كانت تتميز بابتسامة مبهمة . وقد

أفلح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة فى أن يتغلب مرة أخرى على الكف فى فنه ويدفع بل هذا التطور مع تقدم العمر ، لكن - قبل ذلك - كان عقله قد ارتفع إلى أعلى مقدرة فى فلسفته فى الحياة ، التى كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة (١).

وهكذا تكون العوامل المحددة لسلوك دافينشى... قد تشكلت فى الطفولة وأنها كانت ذات طابع شبقى. وهكذا نرى أن حاضر الفنان - طبقاً لهذا التفسير ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد . والمغالاة فى قيمة مرحلة الطفولة وفى قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام (٢).

• • •

وفى بحث فرويد الثانى عن « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » (٣) يرجع فرويد إبداع دستويفسكى الفنى إلى اللاشعور الذى تكون فى سنى حياته الأولى ولنترك الآن فرويد يطلعنا على تفسير ذلك .

يرى فرويد فى مستهل بحثه أن شخصية دستويفسكى تتميز بأربعة أوجه : الفنان الخالق ، والأخلاقى ، والعصابى ، والآثم أو المجرم. أما عن دستويفسكى كفنان خالق فإن فرويد يضعه فى مكانة شكسبير ، من حيث أن الأخوة كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، كما أن عرض دستويفسكى لشخصية المحقق الكبير فى هذه الرواية لايمكن إلا أن يقدر

١ - فرويد . ليوناردو دافنشى ، ص ٨٠-٨٨ .

٢ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٧٧

٣ - كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يمثل الفصل ٢١ من المجلد الخامس من كتابات فرويد المجمعة . نيويورك ١٩٥٩ .

تقديرا فائقا . ويعلن فرويد صراحة أن علم التحليل النفسى أن يعلن عدم مقدرته أمام مشكلة الفنان الخالق .

أما النظر إليه باعتباره أخلاقيا ، فهى موضع بحث دقيــق ، ذلك لأن دستويفسكى الذى قيل عنه أنه تقدم من خلال أعماق الخطيئة ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيــع أن يبلغ أعلى قمة للأخلاق ، عاد بعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة إلى وضع انتكاس تمثل فى خضوعه لــكل من السلطتين الزمنية والروحية ، أى إحترام كل من القيصر والإله المسيحى والقومية الروسية بمعناها الضيق . ومن ثم فقد قذف دستويفسكى بعيدا بالفرصة التى أتيحت له لأن يصير معلما للإنسانية ومحررا لها ، وجعل من نفسه أحــد سجانيها ، لدرجة أنه ترك للأجيال توجيه اللوم له على فشله الذى سببه عصابه .

أما دستويفسكى كعصابى ، فيذكر فرويد أنه كان يسمى نفسه مصروعا وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحـادة التى كانت تأتى مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . ولقد أصبح ما يسمى صرعا الآن مجرد عرض من أعرض العصاب ، ويمكن تسميته بأنه صرع هستيرى أو هستيريا حادة ، ويميل فرويد إلى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود إلى فترة بعيدة فى طفولته ، وأن عليه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد محنة الصدمة التى تلقاها فى سن الثانية عشرة ، أى مقتل أبيه . وقد يكون هناك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطة إذا ما ثبت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منفاه فى سيبيريا .

أما النظر إليه كآثم أو مجرم فإنه يثير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى أن دستويفسكى تميز كما يتميز الآثم بأنانية لاحدود لها ، وبباعث هدام قوى

وما ينجم عنها من انعدام الحب والإفتقار إلى التقدير العاطفى للموضوعات الإنسانية . ويذهب فرويد إلى أن دستويفسكى كان يختـار شخصياته بحيث تعكس بديلا ماثلا داخل ذاته ، وأن هذه الشخصيات تميزت بالأنانية والقدرة الهائلة على الهدم ، ويفسر فرويد ذلك بقوله « إن غريزة الهدم القوية عند دستويفسكى ، التى ربما كان يمكن أن تجعل منه ـ بسهولة ـ مجرما ، كانت موجهة فى حياته الفعلية أساسا ضد شخصه هو وإلى الداخل بدلا من الخارج ، وهكذا كانت تجد تعبيرا عنها كنزعة ما سوكية وإحساس بالذنب ، ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التى تظهر فى انفعاليته ، وحبه للايلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التى تظهر أيضا فى الطريقة التى يعامل بها ـ كمؤلف ـ قراءه (١) .

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهرة بين إبداع دستويفسكى للأخـوة كارامازوف وبين مصير والد دستويفسكى نفسه ، خصوصا إبداع دستويفسكى لشخصية قاتل الأب فى روايته السالفة، فيذكر أن دستويفسكى كان يعانى نوبات لها دلالة الموت فى أعوامه الأولى قبل وقوع الصرع بزمن طويل ، وكانت هذه النوبات تتألف من حالات من السبات والغفوة ، وأن المرض قد دهمه فجأة بينما كان لا يزال صبيا فى صورة اكتئاب مفاجىء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشك أن يموت . ويذكر شقيقه فى هـذا الصدد أن دستويفسكى كان معتادا ـ حتى فى أوقات صحته ـ أن يترك إلى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيها أنه ربما يسقط أثناء الليـل فى حالة من النوم الشبيهة بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام . ويفسر فرويد هـذه

---

١ ـ فرويد . دستويفسكى وجريمة قتل الأب ، ص٩٦

النوبات الشبيهة بالموت بقوله ، أنها تدل على تقمص شخص ميت ، سواء كان شخصا ميتا بالفعل أم كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن ترغب الذات في موته ، والحالات الأخيرة هي الأكثر أهمية ، إذ عندئذ تصبح للنوبة قيمة العقاب ، فالمرء كان يرغب في أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخـــر وقد أمات نفسه ... وتؤكد نظرية التحليل النفسي بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة إلى الصبي ، أباه . وأن النوبة التي اصطلحنا على تسميتها بأنها هستيرية إنما هي عقاب للذات على رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه (١) » .

ويضيف فرويد إلى أن الكراهية التي تهدف إلى التخلص من الأب كنافس يضاف لها عادة قدر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيان يرتبطان ليخلقا تقمصا لشخص الأب : فيود الصبي أن يكون في مكان والده لأنه يعجب به ويريد أن يصبح مثله ولأنه يريد أيضا أن يبعده عن طريقه . ويقف هذا التطور الكلي عندئذ أمام عائق قوي ؛ ففي لحظة معينة يصل الطفل إلى فهم أن محاولة إبعاد الأب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فإنه - خوفا من الخصاء - يصرف النظر عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة في اللاشعور فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب أي المصير السوي لما يسمى « عقدة أوديب » .

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التي تتبدى في الدور الهام الذي تلعبه علاقات صداقة دستويفسكي مع الذكور في حياته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين في الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفي أمثلة أخرى من رواياته

---

١ — فرويد . دستويفسكي وجريمة قتل الأب ، ص١٠٢

بأن دستويفسكي كان لديه استعدادا للثنائية الجنسية ، وهى شرط هام من الشروط المعززة للعصاب . أما سبب مرض الثنائية الجنسية فهو يرجـــع إلى اتجاه الطفل نحو الانحراف تجاه الأنوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضوع لحب أبيه ، لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحـــل مستحيلا ؛ إذ أن معنى أن يكون الطفـل محبوبا من أبيه كامرأة أن يتعرض بالضرورة للخصاء . ومن ثم فإن كلا الدافعين : كراهية الأب والدخول فى علاقة حب مع الأب يعانيان الكبت .

وبالرغم من كل شيء فإن تقمص شخص الأب يتخذ مكانا ثابتا فى الأنا ، مكونا الأنا الأعلى ، فإذا كان الأب قاسيا عنيفا جافا ، فإن الأنا الأعلى يصبح ساديا ، ويصبح الأنا ماسوكيا أى سلبيا بطريقة أنثوية . ويجد الأنا نفسه فى حاجة إلى العقاب الذى يحقق له الإشباع ، وفى سوء المعاملة التى يلاقيهـا من الأنا الأعلى أى فى الشعور بالذنب .

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالمـــوت التى كانت تعتريه مبكرا على أنها تقمص للأب فى جانب من الأنا ، قام به الأنا الأعلى كنوع من العقاب ، إنك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو ،الآن أنت أبوك، ولكنك أب ميت ، ذلك هو ميكانيزم الأعراض الهستيرية المنظم ، وبعد ذلك « الآن أبوك يقتلك أنت » (١) .

ويميل فرويد ـ على عكس ما ذكر دستويفسكي نفسه وكثير من الدارسين ـ إلى القـول بأن دستويفسكي تخلص من نوباته فى سيبريا ، ويفسر ذلك بأنه

---

١ ـ نفس المرجع ، ص١٠٦

إذا كانت نوباته هي عقابه فإنه لم يعد بحاجة إليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لأن الحكم على دستويفسكي بالإعدام - كسجين سياسي - كان حكما ظالما ، ولابد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يكن يستحقه بين يدى الأب البديل - القيصر - كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه (١) .

لقد أدى نشر كتابات دستويفسكي بعد موته ، ونشر يوميات زوجته إلى إلقاء مزيد من الضوء على حادثة هامة فى حياته ، وهى الفترة التى قضاها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس إلى المقامرة ، إذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شىء ، وكان القمار بالنسبة له طريقة أخرى لمعاقبة الذات . لقد كان يعطى زوجته الضعيفة - يوما بعد يوم - وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ، ولكنه كان يحنث دائما بوعده ، وحينما كانت خسائره تؤدى به وبها دائما إلى أبشع حالات العوز ، كان يستمد من هذا إشباعا مرضيا ثانيا ؛ إذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعوها لأن تحتقره وأن تحس بالأسف لأنها تزوجت مثل هذا الخاطىء العجوز . وحينما كان يخفف العبء عن ضميره بهذا ، يبدأ الأمر كله مرة أخرى فى اليوم التالى . وكان دستويفسكي حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التى يوقعها على نفسه ، كانت حروب الكف التى تقع على عمله تصبح أقل قسوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة فى عمله الفنى .

إلا أن فرويد يرجع هوس دستويفسكي بالمقامرة إلى رغبة أيام كان

---

١ - نفس المرجع ، ص ١٠٢

صبيا فى أن تطلعه أمه بنفسها على الحيـاة الجنسية لتنقذه من المضار البشعة التى يسببها الاستمناء، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء إلى هوس القمار ، وهـذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الإنفعالى لليدين ، فالرغبة العارمة فى اللعب تعادل الدافع القديم إلى ممارسة الاستمناء ، واللعب هى الكلمة الفعلية التى تستخدم فى التربية لوصف نشاط اليدين فى أعضاء التذكير .

. . .

لننظر الآن فى عمل ديستويفسكى الفنى، الأخوة كارمازوف ، لنرى كيف أن إبداعه كان تركيبه النفسى منذ الطفولة . ذلك التركيب الذى أوضحناه آنفا . فى هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الأب لكن بيد إنسان آخر ، وهـــذا الإنسان الآخـر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البنـوة التى تربطه بالبطل ديمترى ، ودافع المنافسة الجنسية فى حالة الشخص الآخـر معترف بهصراحة ؛ إنه أخ البطل ، وأنها لحقيقة ملحوظة أن دستويفسكى قد نسب إليه مرضه ـ أى الصرع المزعـوم ـ كما لو كان يسعى إلى الإعتراف بأن الجانب الصرعى ـ أى العصابى ـ فيه كان هو مرتكب جريمة قتل الأب .

إن علم النفس — يؤكد فرويد — لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلا ، إنه لا يهتم إلا بأن يعرف من كان يرغب فى ارتكابهـا بكل عواطفه ، ومن الذى رحب بها حينما وقعت ، ولهـذا السبب يعتبر جميع الأخوة ، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة ، مذنبين بنفس القدر .

والواقع أن تعاطف دستويفسكى نحو المجرم هو تعاطف لا حدود له ، إنه يتجاوز حد الشفقة ، فالمجـــرم عنده فى الأغلب مخلص ، تحمل بنفسه الذنب الذى كان ينبغى أن يحمله آخرون . ولا بد للمرء من أن يعترف بالجميل

له لأن المرء كان يمكن أن يجبر نفسه على القتل .

وليس هذا ـ يقول فرويد ـ مجرد عطف رحيم ، إنما هو تقمص قائم على أساس دافع إجرامى مماثل ... ولا شك أن هذا التعاطف عن طريق التقمص كان عاملا حاسما فى تحديد اختيار دستويفسكى الموضوع ، فقد تعرض أولا للمجرم العادى ثم المجرم السياسى والدينى ، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع إلى المجرم الأصلى ، قاتل الأب ، وأن يستخدمه فى عمل فنى ليدلى باعترافه هو (١) .

ب ـ الحركة السيريالية :

يطالعنا Feldman v. بقوله « إن استطيقا اللاشعور التى نجدها عند السيرياليين هى أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى » (٢) ومعنى هذا أن السيرياليين « يبدأون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السيريالى عند الفنانين يوازى طريقة التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره . ونخص بالذكر من بين هذه المصادر الأحلام والرموز ذات الدلالة الشبقية (٣) وهكذا تعتمد السيريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد وتكون متأثرة بنظريات علم النفس ، وعلم النفس ،

---

١ ـ نفس المرجع ، ص ١١٢

2 — Feldman; v. : L'Esthètique Francaise contemporaine, Alcan 1936, p. 47.

٣ ـ مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص٩

٤ ـ محمد على أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٧٦

التحليلى على وجه الخصوص (١) . الذى يعطى الأهمية القصوى للدلالات الشبقية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الأولى للطفولة .

ظهرت السيريالية فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جدة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء . على عكس الإنطباعية impresionisme والتكعيبية Cubisme التى اكتفى أصحابها بالتجديد فى الشكل دون المضمون . ولقد حاولت السيريالية التخلى عن العالم الواقعى الخارجى لكى تغوص فى العالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقاليد والسنن . ونحن لا نستطيع أن نتغلغل إلى هذا العالم الباطنى إلا إذا أغفلنا الجانب الشعورى أو جانب الشعور فى الإنسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطنى وهو زاخــر وممتلء وخصيب . ويرى السيرياليون أن البحث فى العالم الخارجى قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطنى ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما ينطوى عليه من حقائق وإشارات . وتأتى خطوة أخرى يوجه البحث فيها إلى امتزاج الشعور باللاشعور ، أو اتحاد العالم الباطنى بالعالم الخارجى ، لكن ذلك لن يتأتى إلا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولا حتى تتوازى مع أبحاثنا عن الشعور الذى تكاثرت الأبحاث حوله لدرجة عظيمة .

فى عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانه الخاص عن السيريالية حاول فيه تبرير الدعوة إلى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتا لحين إحداث توازى نفسى لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية : فإن من مساوىء الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على

(١) عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ص ١٨٢ .

حريتها وانعكس ذلك في الأفراد في صورة طغيان الشعور على اللاشعور ؛ وبالتالي بدأت مظاهر الاختلال النفسي، والفرويات العصابية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية كما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام . ولقد استهدف بريتون وأنصاره إقامة حياة جديدة مؤتة على أنقاض هذا الاختلال فكانت السيريالية من هذه الناحية فن العلاج النفسي . ولهـــذا يقول بريتون : « تصارى جهدنا . . منصرف إلى إبراز الواقع الباطني والواقع الخارجي كعنصرين يمضيان نحو اتحاد .. هذا الاتحاد النهائي هو الهدف الأخير للسيريالية، ذلك أنه لما كان الواقع الباطني والواقع الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخـــر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيهما في وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة . إنما نحن نعمل في واحد تلو الآخر .. ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما في ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير »[1] .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التي سادت بطريقة تلقائية في هذا الاتجاه قبل أن تصبح السيريالية مذهبا محددا واضح المعالم ، له فلسفته . ولكنها حين صارت كذلك في منتصف الربع الأول من هـذا القرن استطاعت أن تجتذب إليها عددا من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « باول كليه » و « ماكس إرنست » ، ثم تكاثـــر المنتمون إليها في كل مكان . وقد كانت أعمال

---

١ ـ أنظر مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ٨ ، وقد نشر هربرت ريد H. Reed في كتابه Art and Society (London 1945. p. 123) بيان السيريالية Manifeste de Surréalisme الذي كتبه أندريه بريتون A. Breton

هؤلاء تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع الملموس ، فى أساليب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية. ولقد جعلت الرغبة العارمة فى إنامة الوعى — جعلت — السيرياليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التى تمكنهم عن تحقيق هذه الرغبة ،فكانوا يبيحون لأنفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة ، وقد انتهى بهم هذا إلىأن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التى تشبه الأحاجى ، والتى يصعب على العقل الواعى إدراك مغزاها (١) .

لقد اتجه السيرياليون إلى تحرير الإنسان من عبودية وسيطرة العالم الخارجى ... ورأوا أن الدافع الدفين فى أعماق الفنان هوالذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير فى صور أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها (٢) .

والحق أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود ولا تخضع فيه الأشياء إلى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها ، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الأشياء وفقا لها ؛ إذ يمكن أن تجتمع فى اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان ومن حيث المكان ، وعكس الأحلام فى الفن من ثم لا يمكن إلا أن يكون غريبا غرابة الأحلام ذاتها .

أن مهمة الفنان فى نظر السيرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى ؛ عن الخبرات الوجدانية ، وقد يقال إن الفنانين جميعا حتى التقليديين منهم إنما

---

١ ـ عز الدين اسماعيل ـ الفن والانسان ص ١٨٥ .

٢ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معينا هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السيرياليين ، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله . وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيا . ويدفعون به إلى الانطواء والحياة فى الواقع الباطنى (٣) .

لننظر الآن فى بعض ما أبدعه الفن السيريالى انطلاقا من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار تبدو فى تركيبها وفى رموزها كأنها تحكى حلما ، وكتبت الروايات التى تحاول تصوير ما يموج فى لاشعور أصحابها من هواجس ورغبات مكبوتة ومخاوف . كتب الروائى الفرنسى « مارسيل بروست » رواية تقع فى عدة مجلدات سماها « فى البحث عن الزمن الضائع » . كما كتب « جيمس جويس » رواية فى مجلد ضخم بعنوان « أوليس » يحكى فيها أربعا وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها . وكان « شاجال » يعبر فى أعماله عن براءة الأطفال وبعث « دى - كريكو » من جديد روعة الأسطورة . ولقد وصل الفنان « سلفادور دالى » بالسريالية إلى حد كبير من التغرب ، فقد أخرج دالى لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعى ، فرسم فى دقة مشهورة المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والأسرة فى الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها فى صحون الطعام ، والرجل يمد زراعه فيمسك بالسحاب

---

١ — أنظر . مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ص ٧ ، ٨ وأنظر أيضا :
Fry; R. : Vision & Design, penguin Books, 1940.

الذى يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتتصدع الأرض وتتهتك أستار السماء من قهقهاته (١) .

وهكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، هو مرة فى شكل كابوس مزعج ، ومرة فى شكل حلم ممتع . ومهما يكن من شىء فإن السيرياليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت «فرويد» يعطى العقل الباطن كل أهمية . فالواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة فى عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحرب ، وعن قيادته إلى بر السلام ، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل فى قدرته على الوصول إلى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق فى مقدرته . وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل . وفى هذا الصدد يقول «فرويد» إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غبى بدليل أن العقــل عجز عن تفادى الكوارث والحروب . «وقد زعم « بريتون » فيما يتصل بنشأة السيريالية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس فى الحروب .

ترى هل نجح السرياليون فى تطبيق مبادىء التحليل النفسى كما قدمه فرويد ؟ هذا هو ما سنعالجه حينما نتناول بالنقد النظريات التى فسرت عملية الإبداع الفنى .

اللاشعور الجمعى عند يونج :

اتفق يونج مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنه اختلف عنه فى الحديث عن اللاشعور ، ففى حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصى

١ ــ عز الدين أسماعيل ، الفن والانسان ص١٨٦

٢ ــ نفس المرجع ، ص ص ١٨٦ــ١٨٧

عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج ، أحدهما شخصى والآخر جمعى انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف . وهذا القسم الأخير « اللاشعور الجمعى » هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة .

والواقع أن يونج استنتج وجود اللاشعور الجمعى وأولويته فى إبداع العمل الفنى من وجود مظاهر اللاشعور الجمعى فى الأحلام وعند الذهانيين وفى بعض الأعمال الفنية . وذهب بناء على هذا إلى « أن الفنان يمثل الإنسان الجمعى Collective man الذى يحمل لاشعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية الإنسانية » (١) .

ويفسر يونج عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبيدو من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقا بها فى الخارج ، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها وذلك لما أحدثه تطور المجتمع . وينجم عن هذا الإنسحاب أن يتجه الليبيدو إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحيانا أن يثير أعمق مناطقها ، فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويشهدها الأشخاص العاديون فى الأحلام، ويشهدها العباقرة فى اليقظة ، ويتعلق الليبيدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيده بروزا ، بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار (٢) .

وعلى ذلك فقد يحدث أثناء الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الأفراد ، إلا أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكنونات اللاشعور فى اليقظة على حين يراها

---

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٩٢ .

٢ مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨٥ .

غيره فى المنام . وتبعا لذلك فإن الفنان لابد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لابد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسى إلى الحقبة التاريخية التى ينتمى اليها . (١)

ويذهب يونج إلى أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا الطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر مـــن جوانب الحياة ، والنتيجة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة اذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة، فإذا قسمناها بالتساوى بين نواحى نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقرى فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعا وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعا أن ما يتبقى لايكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى(٢).

إن الفنان يملك من ناحية نزوعا بشريا عاديا نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفا عارما للابداع قد يستبد به أحيانا إلى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية ، ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السىء لابد من أن يلازم الفنان العبقرى . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السىء أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . . إذ لما كانت القدرة الابداعية التى تسيطر

---

١ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٩٢ — ١٩٤

٢ — مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص٨٦

على الفنان لا بد من أن تؤدى إلى تركز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حيـــاته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ماتصبح ضعيفة هزيلة سيئة (١) .

ولعل هذا هو ما عناه يونج بقوله « إن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعنى إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد فى اتجـــاه معين ، واضطراره بالتالى إلى الإخفاق فى جوانب حياته الأخرى ، حيث لا يكون لهـــا نصيب معقول من طاقته الحيوية التى أنفقها فى وجه تفوقه وموهبته » (٢).

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعى عند يونج لا يظهر إلا فى مهمة واحدة هى مهمة الدفع إلى الابداع ؛ وذلك عندما يحدث به أى تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى . فتكون النتيجة اندفاع الليبدو إلى داخل الذات يتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل . فمادة الإبداع إذاً هى اللاشعور الجمعى (٣) .

ويرى يونج أن الفنـــان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ؛ ويعود القهقرى باحثاً فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر . ورأيه الســـابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة التاريخ ؛ ذلك لأن يونج رأى أن التغيرات التــاريخية لا تعنى تقدماً للانسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الإتيان بجديد ، وإنما تعنى تقلب

---

١ ـ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٠٢–١٠٣ .

2 – jung; C.G : Modern Man in search of a soul Kegan Paul, 1944, p. 190.

٣ ـ مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ١٨٧ .

اللاشعور الجمعى لتخرج منه بنموذج بدائى تعلق عليه رمزاً جديداً . وبذلك نحصل على اتزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، لكنه قديم فى مضمونه، قدم الآثار المتخلفة عن أسلافنا السابقين . ومن هذا كان إصلاح الحاضر عند يونج لا يتم إلا بالرجوع إلى الماضى (١) .

تحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ؛ فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة . فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز .

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى إلى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً إبداعياً ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار إليه فرويد، إلا أن يونج يرى أن حل هذا يقتضينا إنتاج منهج فى التطبيق من أجل فهم أعمق للفن (٢) .

• • •

---

١ — يمكن الرجوع فى هذه النقطة وغيرها إلى مؤلفات يونج

1 — The integration of the personality, Kegan paul. 1941.

2 — Modern Man in search of a soul, Kegan paul. 1941.

3 — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul. 1942.

2 — jung; C.G : Madern Man in Search of a soul; p. 1:2.

لننظر الآن فى إجابات فرويد ويونج على ثلاثة من الأسئلة تتعلق بمشكلة الإبداع الفنى ، لكى ندرك بوضوح الاختلافات بينهما .

فعن السؤال : من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمنها أعماله ؟ أجاب فرويد ويونج بأن الإبداع الفنى يرجع إلى اللاشعور مع اختلافهما فى تحديد اللاشعور ، ففى حين يرى فرويد أن اللاشعور يعود إلى الفرد ، فإن يونج يرى أنه موروث ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة فى نفوسهم من أثر .

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هى علة عملية الإبداع ذاتها ؟ أجاب فرويد بأن العلة تكمن فى ضغط مركب أوديب Oedipus Complex أو الرغبات الشبقية المكبوتة عن الحياة النفسية لدى الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى . ومحاولة الفنان أن يجد فى الفن وسيلة الإشباع الخيالى لبعض حاجاته . وأجاب يونج أن علة الإبداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعى Collective unconsious فى فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنـــان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد .

وعن السؤال : كيف تتم عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامى ، وأجاب يونج بانسحاب الليبدو Libido من العالم الخارجى وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى التى تتألف عما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية الإسقاط Projection التى ترتكز عنده على الحدس Intuition (١) .

٢ — أنظر مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفنى ص ص ١٩ — .

إلا أن يونج اتفق مع فرويد فى أن التحليل النفسى لا يمكنه أن يكشف عن طبيعة الإبداع الفنى ، فالفن هو الميدان الأوحد الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر (١) .

1 — Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of Siqmund Freud tran, by A.A. Brill, New york 1938. p. 877.

الباب الثاني

نقد وتعليق

١ - نقد نظرية الالهام أو العبقرية .

٢ - نقد النظرية العقلية .

٣ - نقد النظرية الاجتماعية .

٤ - نقد النظرية السيكولوجية .

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسي .

ثانيا : النقد الموجه للحركة السوريالية فى الفن .

ثالثا : النقد الموجه إلى يونج

الباب الثاني

نقـــد وتعليق

وبعد أن عرضنا للنظريات المفسرة للابداع الفنى بإسهاب كبير ، تاركين لأنصار كل نظرية عرض ما يرونه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ، فإنه يحق لنا الآن أن نضع هذه النظريات تحت فحص نقدى دقيق ، يتناسب مع دقــة كلمة « الإبداع » ذاتها ، لكى نخلص فى النهـاية إلى تقرير رأى مناسب أو نظرية مناسبة .

١ ــ والواقع أننا نرفض رفضا قاطعا « نظرية الإلهام أو العبقـرية » ، ذلك لأننا لن نفيد شيئا ، ولن يستفيد العلم بدوره شيئا ، من كل تلك الأقوال والأحاديث الطويلة التى يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ، حينما يصف لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الإلهية التى عاناها الفنان أثناء تلقيه الوحى أو الإلهام كما أننا لن نستطيع أن نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الإبداع الفنى أمام أناس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخيالات خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحـــر غريب أو سر مستغلق . ولن نستطيع بالتالى أن نعرف حقيقة وميض أو بريق أو اشراق أو فيض أو مصادفة وغير ذلك من ألفاظ مبهمة يستخدمها أنصار هـذه النظرية .

وواضح تماما أن مثل تلك الألفاظ أو غيرها التى قصد بهـا أنصار نظرية الإلهـــام أو العبقرية تفسير وتوضيح نظريتهم ، وبالتالى تفسير عملية الإبداع

الفنى ؛ لا تؤدى حقا إلى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدى إلى الغموض والاضطراب وعدم التحدد .

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والأحلام ، ذلك الاستسلام الذى روج له الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ، ونحن نقول لهم إن الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ، فإن التجربة لتظهرنا على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما تزخر به رؤوسهم ، فلماذا لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفنى من أوله إلى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تعبأ بترتيب زمانى أو مكانى ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعا من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعا تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل . وينتج عن ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كى تخلق من الحلم فنا ، ولا بد لضوء العقل أن ينفذ فى الأحلام ليعيد تنظيمها وربطها وخلقها فى فن أو إبداع فنى .

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والأحلام تتضمن فى ثناياها إلهامات توجه الفنان نحو إبداع فنى ما ، ولكن الفنان يجد نفسه مضطرا إلى النفاذ إلى هذه

الخيالات وتلك الأحلام بنور العقل ، كي يخلق من تلك الإلهامات غير المنتظمة فنا ما . وهذا يعني أن للعقل دورا هاما . إلا أننا إذا أرجعنا الأحلام والخيالات إلى أصولها التي تكونت عنها فلن يبقى للأحلام أو الخيالات أى دور فى ميدان الإبداع الفنى .

مما لاشك فيه أن الأحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة ، أو لأمور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوعى، كما أن الخيال لا يمكن أن يتكون إلا عن واقع واعى وفى هذا يقول برانكاريه « إن العمل اللاواعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى » (١) ويقول كانون « إن التفكير الطويل فى موضوع ما، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة، ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم ، بإلهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام » (٢) .

وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يمسك بالالهامات التى قد تأتيه عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فإنه يعلم تماما أن تلك الإلهامات المنبثة فى الحلم والخيال ليست إلا انعكاسا لأمور فكر فيها بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجا ملائما يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الإلهام لا يحدث فجأة

---

1 — Cavillier;H. : Manuel de philosobie, Tome 1, paris, 1931. p. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. ch v. p. 75

ولكنه « رأس مال يتجمع تدريجيا » (١) . وقول فرتهيمر من « أن أنشتين ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات » (٢) والخلاصة إن الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبلى apriori - أم بعدى .

والثابت أن جميع الناس يحلمون وجميعهم يتخيلون ، وربما كانت أحلام وخيالات بعض المراهقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن ذلك لا يؤدى إلى النتيجـــة القائلة إن كل الناس فنانون ... فلماذا ؟ يبدو أن الأمر يتطلب أمورا أخرى أكثر من الأحلام والخيالات .. إنه يتطلب القدرة على التنظيم ، والقـدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على التنفيـــذ .

وإذا كانت القدرة على التنظيم والقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية والفكرية التى لا بد أن نسلم بوجودها فى عملية الإبداع الفنى ، وإذا كنا قد بينا أهمية الدور الذى يقوم به العقـل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيـــذ أو الآداء L' éxectution .

والحق أن القائلين بنظرية الإلهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة الآداء أو التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى فى اكتمال العمل الفنى ، بحيث يعد هذا عيبا كبيرا فى نظريتهم فبدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما فنيا قد تحقق ، بل ستبقى الإلهـامات

1 — Lalo : Introduction - a l'Esthétique, ch 1. p 17.

2 — Wertheimer; M : Productive thinking, New york and London, 1945. p. 103.

والابداعات داخل الذات وكأنها غـــير موجودة ، طالما أنها لم تتحقق فى الخارج . إن ما يميز الفنان عن غيره من الناس هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فإذا انعدمت هـــذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط فى جماهير النــــاس .

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس، بل نضيف أن الفنان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الأداء ، وذلك حينما لا تطاوعه المـادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها — وإن كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الأولى قبل التنفيذ — تقوده إلى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا .

ولهذا قلنا أن إغفـال عنصر التنفيذ أو الأداء يعد عيبـا رئيسيا من عيوب نظرية الإلهام أو العبقرية وهى فى اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة قد أوصدت الباب أمام عنصر رئيسى من عناصر الإبداع الفنى ألا وهو عنصر الأداء أو التنفيـذ .

تحدث أنصار هذه النظرية عن أن الإبداع الفنى يهـــرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لإله أو شيطان يتملكه ، يكون أداة طيعة فى يده ، أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية . وأن الفنان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، لا حرية له ولا إختيار (1) ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق

1 — Max Shoen ; Art and Beauty, New york 1932, p 67.

البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر إله .(١) كما تحدثوا عن أن الإلهام يشرق على الفنان فى ومضة لا تكترث بفكر أو إرادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتنمحى إرادته أمام إنفجار فجائى (٢) ، حين تدهمه لحظات الابداع الفجائية التى وصفها كلاى Clay بأنها تصطحب بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات المادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها (١). وغير ذلك من الأقوال التى عرضنا لها تفصيلا أثناء عرضنا لهذه النظرية . وهى جميعا تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت إرادته ، وأوقف عقله ، وجمدت إحساساته ، إنتظارا لانهمار سيل الإلهام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هو حقيقتها .

ويبدو أن هذه الأقوال وأمثالها كانت نقلا مباشرا دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفى أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكى تكتمل صورة الفنان وقد سلبت إرادته وانمحى عقله ، وهى نفس الدعوة التى ساقها أنصار هذه النظرية فى العصور الحديثة والمعاصرة. يقول أفلاطون «إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن... لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك» ويقول فى فقرة أخرى «إن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهى». ويذكر أيضا أن «الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون ، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى الإلهى» كما يذكر أفلاطون أن «كاهنات باخوس ... عندما ينزل بهن الوحى الإلهى يهذين ولا يعين» ويذكر أن «الشاعر كائن

---

١ ـ آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، ص ص ٢٠ — ٢١

2 — Max shoen : Art and Beauty p. 67.

أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يتذكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر » . ويذكر أن « الإله يفقد الشعراء صوابهم ليتخذهم وسطاء . . . وهؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم . ويذكر كذلك أن الشعراء وما هم إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه »[١] .

واضح إذن أن صورة الفنان المسلوب الإرادة المنمحى الوعى كانت موجودة عند أفلاطون وعنه أخذها أنصار هذه النظرية . ولكن لماذا نقول أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون إلى أسطورة يونانية تحكى وجود تسع بنات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن معين ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربة وللدراما ربة ... وهكذا ، ومن هنا نفهم قول أفلاطون من أن كل فنان إنما يترجم عن « الإله الذى يحل فيه » . ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون هذه الأسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الأعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار هذه النظرية ، بل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضاً فلم يتحدثوا عن عدد أو طبيعة القوى الإلهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهمة ، ومعنى هذا أن بقى مصدر الإلهام عندهم — غامضا وغير محدد ، وأكثر اضطرابا مما نجده عند أفلاطون .

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة City - State .

١ ـ أنظر أفلاطون : محاورة أيون أو عن الإلياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، ص ٢٧ .

وكان العدد المناسب لهذه الدولة المدينة فى حدود مائة ألف نسمة ، بل إننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأية صورة حتى لا يختل نظامها (١) . فإذا افترضنا أن عدد الفنانين فى حدود تسعين ، وربات الفنون تسع ، فإن كل ربة إذن تستطيع أن تلهم حوالى تسعة كمتوسط حسابى . ولكن ماذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من اجتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الانسان الشرقى تماما أن يعرف الفنان الغربى والعكس ، وأصبح عدد الفنانين لا عد له ولا حصر ، هل نقول أن هناك آلهة ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من ربات الفنون التسعة قد زادت أعبائها حتى يتم إلهام كل فنان ، أو نكتفى بالقول بأنها قوى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

---

(١) على عبد المعطى محمد : الفكر السياسى الغربى ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ . وانظر لمزيد من المعرفة بدولة المدينة الاغريقية والفكر السياسى لدى الأغريق .

1 — Fowler : City State of the Greeks and Romans

2 — Barker; E. : Greek political theory; London 1925.

3 — Farrington; B. : Science and politics in the ancient world, New york 1902.

4 — Willoughly; W. : political theories of the ancient world, New york 1903.

5 — Geiser, K.F. & jazi, O. : pelitical philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.

6 — Marry ; R,H. : The history of political Science from plato to the present. New york 1926.

الواقع أن أسطورية أفلاطون - رغم أننا لا نوافقه عليها — هي أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة. فهي متوافقة وغير علية وينقصها كل شيء، ما دامت، لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم.

وإذا كان الفنان لا يتوقف عن إبداعه الفني، وعن إنتاجه الفني، إلا بعد أن يحدث له — خلل فكري أو جسمي أو عصبي، وإذا كان لا يقعد عن الإبداع الفني لفترة إلا لعدم تبلور الفكرة في ذهنه، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكرته. أو لمزيد من البحث والدراسة، فإن نظرية الإلهام أو العبقرية لا تقبل هذه الأسباب، وتحيلنا إلى سبب خفي كعادتها، عنه يتوقف الفنان إما لفترة وإما إلى الأبد، هذا السبب الخفي هو منع ربة الفن أو الشيطان الملهم الإلهـــام عن الفنان لفترة أو للأبد. وأفلاطون مسئول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذها أنصار هذه النظرية وروجوا لها، فأفلاطون هو القائل بأن « تونيخوس .. الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحـدة تستحق الذكر ... نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله، وهو من إبداع ربة الشعر . . فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر، لكنه سماوى من صنع الآلهة »(١).

ومعنى هذا أن تونيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقريا، إلا فى وقت واحد هو الوقت الذى ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون، وعدا هذا الوقت وحينما توقفت ربة الشعر عن أن تمـــده بالإلهام، تخبط فى قصائده، أو توقف، فلم يصبح عبقريا، وزالت عنه صفة كونه فنانا مبدعا.

وهكذا تنتهى بنا هذه النظرية إلى تصوير الفنان على أنه مسلوب الإرادة

١ - افلاطون : ايون أو عن الالياذة، ص٣٧

ملقى العقل ، لا حرية له ولا اختيار . لا يبدع ولا يعمل إلا إذا تم إلهامه من قوى غيبية . وهذه القوى الأسطورية هي التي توقف الفنان لفترة أو للأبد لأسباب خفية هي الأخرى . ونحن مضطرون لأن نقرر أنها أسباب خفية ، لأن هذه النظرية لا تبين سبب المنح أو المنع ، وتتركنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الإلهام ، ثم تصالحت وصفحت عنه فأعادت له الإلهام ، ثم هي تغضب مع فنان آخر إلى الأبد فتوقفه عن الإبداع إلى الأبد وهكذا . وهي مسائل بالطبع خرافية وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها .

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وهي تشبه البشر إلى حد كبير ، فهي تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح ... وهكذا ، وطبقاً لهذا التصور الأسطوري للآلهة عند اليونان . يمكن أن يغضب إله عن فنان فيمنع عنه الإلهام أو العكس ، ولكن كيف قبل المحدثون والمعاصرون هذا التصور الأسطوري القديم ، ولقد نضج التصور عن الإله كثيراً بفضل الأديان السماوية الثلاث على الأقل ؟ إن قالوا أنهم لم يقبلوه فبماذا يفسرون توقف الفنان نهائياً أو إلى حين ، وإن قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافي دون لا يقبله الدين فضلا عن العقل .

ولنمض الآن إلى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهي خرافة ما سماه أنصار هذه النظرية بالأصالة وما يرتبط بها من وحدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فإحساس الفنان بالأصالة لا بد وأن يقترن بالشعور بالوحدة » (١) كما أن « الأصالة تعطي نوعاً من الانفصال

1 — Bayer; : Traité d' Esthetique, paris 1955, p. 195.

discontinuité [1] وتفسير ذلك طبقا لهذه النظرية سهل ويسير ، إذ الفنان وهو يتلقى إلهاماته من إله أو شيطان ليس بحاجة إلى مجتمع أو إنسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية . أنه يعيش وحيدا غريبا منفصلا عن كل علاقة ، بعيدا حتى عن عقله ، مسلوب الإرادة ، منتظراً البرق السماوى أو الرعد الشيطانى .

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، غير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو نواميس وأن فن الفنان ببساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو إرهاصات أو وعى ، فهو من ثم حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه علينا الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً » [2] .

ويحق لنا أن نتساءل هنا كيف تتفق هذه الأصالة التى ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مسلوب الإرادة ، فاقد الوعى ، هو مجـــرد قابل للالهامات ، أو وسيط بين إله وشيطان وبين بشـر ، أو مردد لفن إلهى دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الأصالة مع تصور فنان لا تهتم هـــذه النظرية ببيان قدرته أو لا قدرته على الأداء والتنفيذ ، وكأن الإله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبى هذا أعماله .

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردها أنصار هذه النظرية فى

---

1 — Polin, R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet - Sep - 954.

2 — Bergson, H : La pensée et le Mouvant, p. 14.

تقريرهم عن فكرة الأصالة هذه ؛ فأول عبارة هي « أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة » بمجرد عبث أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهو لم يبدع أي شيء ، ولم يفعل أي شيء ؛ فالأداء أو التنفيذ ليس هاما ، وهو وسيط أو قابل سلبي ، وهو لا يبدع إلا حين يلهمه الإله أو الشيطان ، واستمراره وتوقفه في عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تفوقه أو إبداعه لا يرجع إليه .. فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربات الفنون أو الآلهة أو الشياطين الملهمة — لا الفنان نفسه — هي وحدها الأصيلة ، إذا جاز لنا أن نضيف إليها التنفيذ اليدوي أو الحركي أو اللغوي ، والأداء الذي يرتبط بالمادة .

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود إلهي قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوق بين إله خالق وإنسان قابل ، بين إله مُلهِم وفنان مُلهَم ، بين إله مريد وبين فنان منعدم الإرادة ، بين إله مبدع وفنان مردد للابداع الإلهي — نقول ليس ثمة أدنى تساوق ونضيف أنه ليس ثمة تشابه قد تعنيه كلمة « كأنما » . والنتيجة أنه لا تساوق ولا تشابه ، فالعبارة إذن فاسدة .

نعم إن فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا عن فن إنسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو نواميس ، أو زمان أو مكان . لكن نتيجة هذا لا تكون الأصالة ، إذ لا يخفى أن الإصالة لا يمكن هنا أن تنسب إلى الفنان لأنه فنه ليس منبثقا عن ذاته ، وإنما هو منبثق عن إله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفية غيبية ، يكون لها كل التأثير على الفنان الذي لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا إبداع له إلا إذا سمحت بذلك تلك القوى الخفية .

وليس صحيحا بالتالي أن فن الفنان قد « خلق من العدم » إنه خلق حسب

هذه النظرية ذاتها ابتداء من إله أو شيطان ، أى كان وراؤه وجود ما ، هى تلك القوى الخفية التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهمية .

أما العبارة القائلة « بأن الفن حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً » فيمكن أن تكون صحيحة إذا قلنا لأن الفن ناتج عن الذات ، النفس أو العقل . ولكنها تفقد قيمتها إذا قلنا لأن الفن إلهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع إلهى ، فإن العبارة السابقة بتعاطيها مع الغيبيات تفقد تماماً كل معنى لها وتقع تحت ما عددناه خرافيا وتندرج تحت ما رفضناه آنفاً لعدم علميته ، وعدم وقوعه تحت أى ميكرسكوب ، وخضوعه لأى إدراك إنسانى .

وهكذا تتساقط كل أركان نظرية الإلهام أو العبقرية ، وتتهاوى جدرانها ، لأنها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأوهام ، وتشبثت بأشبــــاح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الإبداع الفنى وزادتها غموضا ، فى حين كان القصد منها تفسير الإبداع وتوضيح عملياته . ونحن بدورنا لا نملك الآن إلا أن نرفض هذه النظرية رفضاً تاما فى كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت وفقه .. ولننتقل الآن إلى النظرية الثانية وهى النظرية العقلية .

• • •

٢ — أفاض العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الإبداع الفنى ، فذهب جويو مثلا إلى أن الفنان « خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الأفكار » (١) . وذهب بوزانكيت إلى « أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الإدراك

---

(١) — جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٨ .

العقل »(١) راجعا إلى فلسفته الخاصة فى الجمال التى تقرر أن « الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها » (٢) وبديهى أن الفلسفة تعتمد على التأمل العقلى لا التجربة . ومن ثم يصبح الفنان « متأملا بأدق معنى من معانى التأمل » (٣) وبوزانكيت لاينكر الدور الهام للمخيلة ، إلا أنه يرى أن هذه المخيلة « ليست إلا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو هى العقل وهو يعمل بحرية » (٤) . ومن ثم تتكون لدينا صورة للفنان باعتباره « مستغرقا فى تأمل موضوعاته بذهن متحرر من كل قيد (٥) وأنه يعى عملة تماما ويبذل فكره فيه ، فالوعى عنده أساس كل شيء ، وأساس حتى ما يسمى باللاوعى (٦) . وأن عمل الفنان ذاته ليس إلا « عملية عقلية واعية (٧)» .

وأكد بعضهم أن الفن هو عقلى (كانت وشيلر) ، وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية (٨) . بينما ارتأى شوبنهور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن هذه الإرادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة (٩) . وهكذا أصبح الفن مستندا - أولا وبالذات - إلى معقولية

---

1 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic p. 17.

2 — Bosanquet, B. : Ahistory of aesthetic, p ix.

٣ ـ على عبد المعطى محمد : بوزانكيت ، قمة المثالية فى انجلترا ، ص ٢٧٢

4 – Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, p. 29.

5 — Cannom, W. : The way of investigation p. 75.

6 — Cavillier, H. : Mannel de philosophie Tome,I p. 595.

٧ ـ إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

٨ ـ أوتسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١

9 — Thomas Mann : The living Thoughts of Schopenhaur, p. 187.

الصور (١) . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم (٢) .

ويعزى الفضل إلى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد فى بيان كيفية قيام أو تكون الإبداع فى الفكر المبدع ، فذهبت باتريك إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر فى أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة (٣) وهى تقابل مراحل الأعداد، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند ولاس وجيلفورد (٤) . ويجب أن نضع فى ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل إقدام الفنان على التنفيذ أو الأداء ، فحتى المرحلة الأخيرة ، التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة ، تتم فى الذهن أولا ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف ، إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته فى مسألة التفاصيل .

وإذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببحوث تجريبية ، فإن جيلفورد قد أخذ على عاتقه استخدام منهج التحليل العاملى لبيان كيف أن الإبداع بوجه عام إنما يعتمد على الجانب العقلى ، ولقد أماط جيلفورد اللثام عن غوامض عملية الإبداع ، وإتاح لنا كشفاً أكبر لقدرات العقل الإبداعى ، وفيها أعظم القوى المؤثرة فى عملية الإبداع .

إن الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار وربطها بسهولة ، والقدرة على إنتاج

1 – Cassirer; E. : The philosophy of Symbolic forms. p. 25.

٢ – جريو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١

٣ – انظر :

A : Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 1935

B : Patrick, C. : Creative thought in Artists. j. psychol. 1937.

4 – Woodworth, R. : Experimintal psychology, p. 837.

عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة مما يتيح فرصة أكبر لايجاد أفكار إبداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتركيب ، والتجديد ، والتقييم الذى يتطلب اختياراً أو انتقاء (١) . وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوبة العقل انتهى إلى أن عوامل الأصالة والمرونة ، والطلاقة (أى القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة) هى المكونات الرئيسية للابداع فى العلم والاختراع والفنون (٢) .

• • •

أرجع العقليون إذن عملية الابداع الفنى إلى العقل البشرى ، بينما رأى أنصار نظرية الالهام أو العبقرية أن الابداع الفنى إنما يعود إلى قوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة . والحق أنه شتان بين النظريتين ، فالفارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تنكر دوره ، بين نظرية تلتزم بواقع الفكر ، وأخرى تحلق فى ضباب وفوضى الأساطير ، بين نظرية تحصر الابداع فى نطاق إنسانى معلوم وأخرى حلقت به فى عالم إلهى غيبى مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة .

إن فضل النظرية العقلية الكبير إنما يرجع أساسا إلى تخليص الذهن

---

١ ـ أنظر

A : Thurstoen, L.L. : «Creative Talent», j. Application of psychology, 195?. 18-37

B : Dougan & welch : Originalty Ratings of Department, j. app. psychol. 1940. 33,31-43.

2 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, pshychol. Rev. 1927. 64, 110-118.

وتحريره من كل فكر غيبي ومن كل تفكير أسطوري، بل تحرير مشكلة الابداع الفني ذاتها من الخرافات والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية، وها هنا تتميز النظرية العقلية بطابع العلمية ؛ ذلك الطابع الذي يترابط مع ما قرره بسكال من قبل من أن « كل عظمة الإنسان تنحصر في الفكر » (١) الذي ينفذ ببصيرة وهدوء واتزان في كل ما يعتلجنا ، فيحيله إلى إبداع أو اختراع في علم أو فن .

إلا أننا لا يمكن أن نغفر لهذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء الذي لولاه لما أمكن لإبداع ما أن يظهر إلى الوجود . حقاً لقد قضت هذه النظرية على خرافات وأساطير النظرية السابقة ، وأماطت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغلت إلى داخل العقل البشري تكشف بجسارة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنان أو تنفيذه للفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطورة ثانية . ولعل هذا هو الذي دعى آلان لأن يقول « إن المرء لا يبتكر إلا بالعمل » (٢) . وأن « العمل الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج العمل » (٣) . ذلك أن المخيلة « لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء ، أما اليد الصانعة فهي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع » (٤).

---

1 — Bascal, B. : pénsées,

2 — Alain : Systéme des Beaux - Arts, Gallimard 1926, p. 34.

3 — ibid : p. 33.

4 — ibid : p. 35.

هاهنا يتقدم إلينا الفنان على أنه رجل صانع يخلع على مصنوعات الإنسان طابعا استطيقيا (١) . ويقدم إلينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة حيث يكون الفن لباب الصناعة ، أو يكون الصناعة فى أسمى معانيها ، أو العمل الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك (٢) . ولقد رأى سوريو هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة (٣) وقرر أن الفنان ليس مخلوقاً شاذاً أو كائناً فذاً وإنما هو شخص محترف مثله فى ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة يتخصص فى أداء عمل معين ، لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ،كما قرر سوريو - استمراراً لاتجاهه هذا - أن الفن فى صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضنى على الإنتاج. وفى نفس المعنى يذهب فيشر إلى أنه لا بد للفنان « أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها . وينبغى أن يفهم القواعد . الأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة ، وإخضاعها لسلطان الفن » (٤) .

لا يمكن إذن لعملية الإبداع الفنى أن تتم بدون التنفيذ أو الأداء ، أى بدون النظر إلى الفن باعتباره حرفة أو صناعة ، وإلا لأصبحت الأفكار المبدعة حبيسة الذهن البشرى ، ولأصبح الفن غير موجود إلا فى ذهن الفنانين ، مع صعوبة القول بأن هذا الإنسان فنان أم لا ، إذ ماهو محك الحكم بأن هذا فنان

---

1 — Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne p. 118.

2 — Denis Huismna : L' Esthétiqae, p. 72.

3 — Souriau; E L'avenir de l'Esthétique p. 125.

٤ - إرنست فيشر « ضرورة الفن » ص١٠

عبقرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ ، مادام لا إبداع إلا فى العقـــل ، أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق فى الخارج .

لابد إذن للفكر المبدع من أن يتخارج عن ذاته ، لكى يتم التحقيق أو التنفيذ فى الخارج ، إن الابداع لا بد من أن يمر من مرحلة ذهنية إلى مرحلة عملية تتثبت فيها الفكرة المبدعة فى مادة ما ، أو تتشكل فيها الأفـكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والجسمية المتمثلة ، أى بين الصوت (الموسيقى ـ الشعر) وبين المادة الغليظة (العمارة ـ النحت) . والفنان لاينفذ الفكرة بعقله ، فعقله لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم ... الخ ، إنه ينفذ الفكرة بلسانه أو بيده خلال وسائط مادية (فرشاه ... أزميل ... قلم ... بيانو ... الخ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضرورتها فى عملية الابداع .

ومن ثم فإن النقد الذى وجهناه لنظرية الإلهام أو العبقرية بخصوص إهمالها للأداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن النظرية الأخيرة تختلف جذريا عن النظرية الأولى . إننا نقول لأنصار النظرية العقلية إن على الفنان أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ .

وإذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الابداع الفنى ناجم عن الفكر المبدع ، فلنا أن نسأل هنا ـ بغية مزيد من الدقة ـ ومن أين ينجم هذا الفكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية؟ أم أنه يوجد وجوداً فطرياً فى الانسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الانتاج الفنى أى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه .. فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هى كثيراً

ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع ذاتها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج على حد تعبير أوجست كونت (١) . ومعنى هذا أن الفنان كثيراً ما تطرأ عليه أفكار إبداعية أثناء العمل ... أثناء مقاومة المادة له ... أو أثناء عدم مطاوعتها لفكرته ... أو أثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة ... أو أثناء دراسته لمادته ... أو مشاهدته لها ... أو لمسه لأوتارها ... الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل - وقبله فى بعض الأحيان - بأفكار إبداعية .

لكن هناك من يقول إن نفوسنا الإنسانية كانت تعيش فى عالم مثالى قبل أن تهبط إلى الأرض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لهـا رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنها لا تحتاج الآن إلا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعاينته ، حيث أن المعرفة تذكر والجهل نسيان (أفلاطون) . وتعنى هذه النظرية أن الأفكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأى حال من الأحوال . ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الأفلاطونية هـذه ، وأنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، واقتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالى الأفلاطونى ، إلا أن كثيرا من الفلاسفة العقليين فى العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد انتهوا إلى نفس نتيجة أفلاطـون وهى أن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس وأن الأفكار فطرية كامنة فينا لا تستقى من الخارج .

ولا شك أن القول بأن الأفكار تنجم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن

---

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٠١ - ١٠٢

تأصيله فلسفيا بإرجاعه إلى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ، فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شيء من التجربة ، وأن الحواس تنقل إلينا العالم الخارجي بينما الاستبطان ينقل إلينا عالمنا الداخلى الباطنى من تفكير وشعور وإرادة وشك ... الخ (١) . والاستبطان عند لوك حسى ومن ثم تكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون « إن الأفكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس » (٢) .

أما الرأى الثالث فهو جماع للرأيين السابقين ويمكن أن نتمثله فى فلسفتى كانط وليبنتز ، ذلك أن كانط جمع فى فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الأساس الحسى يتمثل فى العالم الخارجى بما يبدو فيه من ظواهر ، والأساس العقلى يتمثل فى ثلاث قوى ، الحساسية الصورية ، والفهم الصورى ، والنطق الصورى ، ولابد من تضافر هذين الأساسين معا : إذ الأساس الحسى وحده يمنحنا كل ما هو مبعثر ومفرد من الاحساسات ، كما أن الأساس العقلى وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أى محتوى أو مضمون .

إن الإحساسات تأتى من الخارج مشتتة ومبعثرة وفرادى ، ثم يأتى دور العقل فيوحد بواسطة الحساسية الصورية هذه الإحساسات فى صورتى الزمان والمكان ، والزمان والمكان عند كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبعد ذلك يأتى دور الفهم الصورى فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل العلية والجوهرية

---

١ — على عبد المعطى محمد . ليبنتز دار الكتب الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢ ، ص ٢٥٥

2 — Aaroon : john lock, oxford, London 1937. p. 223.

والكمية والكيفية . . . الخ فيصيغ تلك الإحساسات صياغة أكثر دقة ويحيلها إلى أمر أكثر معقولية وفهما .

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هي قوة التعلق الصوري . وتحاول هذه القوة الأخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم . ثم تحاول مرة ثانية أن تربط بين الظواهر الداخلية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط إسم النفس . ثم تربط قوة التعلق الصوري بين العالم والنفس محاولة إيجاد علة لهما ومن ثم تتوصل إلى الله .

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الأمر كذلك بالنسبة إلى النفس والله ، فإنه ينجم ثلاثة أغاليط تدرسها ثلاثة علوم نظرية : الأغلوطة الأولى هي إغلوطة العالم الذي يدرسه علم الطبيعة النظري ، والأغلوطة الثانية هي اغلوطة النفس ويدرسها علم النفس النظري ، والأغلوطة الثالثة والأخيرة هي أغلوطة الله الذي يدرسه علم اللاهوت النظـــري . وهذه كلها أغاليط — حسب ما انتهى إليه كتاب نقد العقل النظري الخالص لكانط — لأنها تنحصر في دائرة الحقائق **Nomena** لا في دائرة الظواهر **Phenomena** التي تخضـــع للجانب الحسي والعقلي معا .

إن الدرس الذي نستفيده من كانط هو أن الإحساسات وحدها غير كافية ، كما أن العقل بقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تآزر وتعاون الجانب المكتسب مع الجانب الفطري . وكان ليبنتز قد انتحى من قبل نفس النحو أي جمع بين كون الأفكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب إلى أن أفكارنا توجد وجودا بالقوة في ذهننا ، وأنها تخرج إلى حيز الوجود الفعلي أو تتحقق بالفعل

عن طريق ما تثيره الحواس والتجربة . ومن ثم فهى فطرية ومكتسبة فى آن واحد (١) يقول إميل فان بييم « إن حقائق الأعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالعلوم الأكثر تعقيدا وعمقا ، فبالرغم من أن معرفتنا لها مكتسبة وتجريبية ، إلا أن معرفتنا الفطرية لهذه العلوم كامنة فى نفوسنا » (٢) .

ويبدو من هذا أن مسألة أصل الأفكار ليست بتلك السطحية التى تناولها بها أنصار هذه النظرية . فإذا سلمنا معهم بأن الإبداع الفنى ينجم عن الفكر فلنا الحق فى أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطرى كامن فى العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مادى خارجى ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع الفطرية الكامنة والاكتساب عن عالم خارجى ؟ والنقد الذى يمكن توجيهه إلى هذه النظرية — فى هذا الصدد — هو أنه كان على أنصار هذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الأفكار قبل أن يقرروا أن الفكر هو أساس الإبداع الفنى ، أو الإبداع بوجه عام . لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنا أن نعرف هل العمل الفنى لاحق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم فى كل الأحوال بأهمية الفكر القصوى فى عملية الإبداع الفنى ، حتى يتسقوا مع نظريتهم العقلية .

***

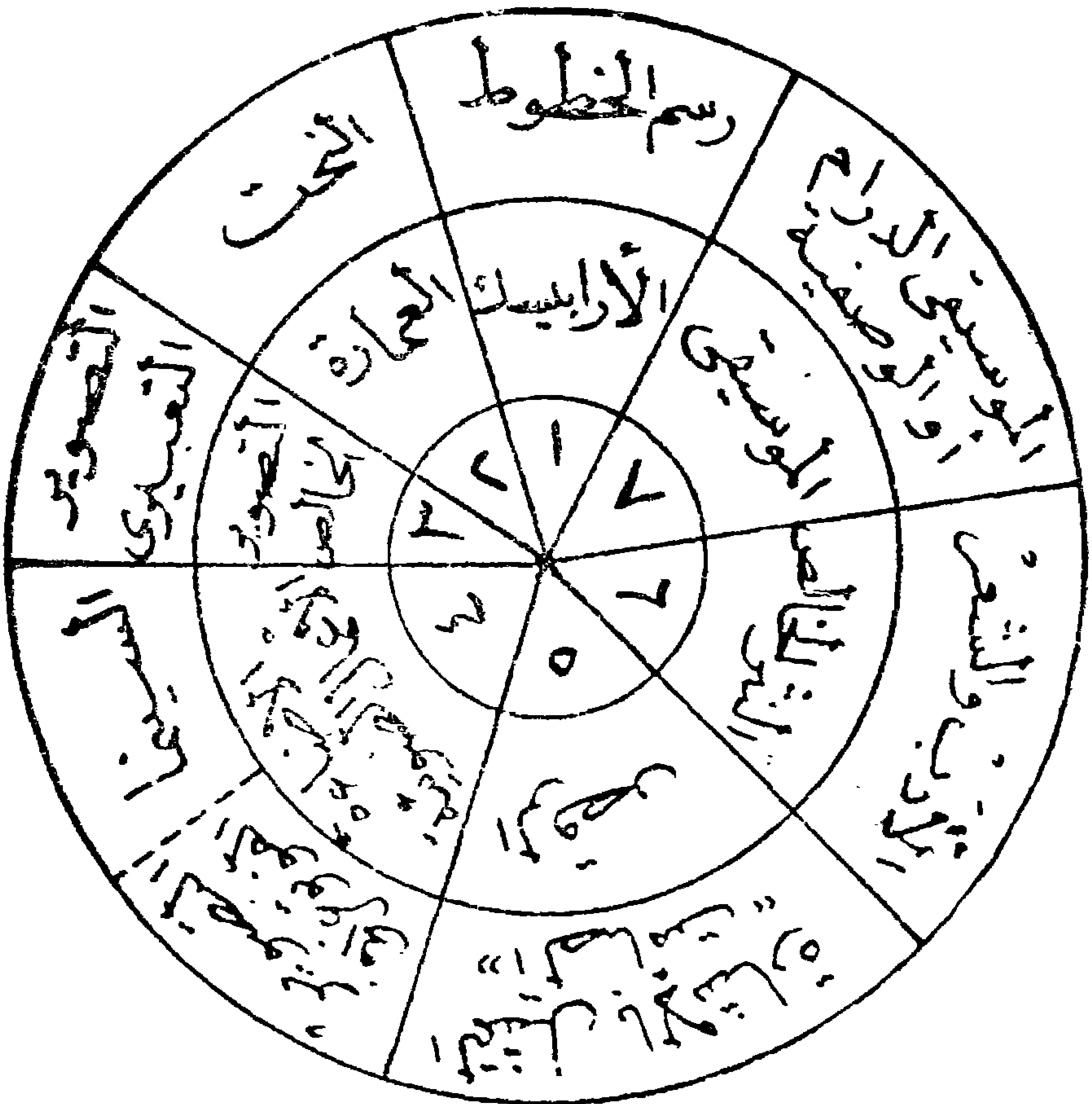
قسم شارل لالو الفنون إلى سبعة تركيبات هى تركيبات السمع (الموسيقى) والبصر (الرسم والنقش والسينما) والحركة (الباليه والرقص عموما) والعمل

---

٢ — على عبد المعطى محمد ليبنتز ، ص ٢٥٦

2 — Emile van Bieme -L' espace et le temps chez leibnitz et chez Kant, Alcan p 908 p· 196

(المسرح) والتأليف بين المواد الخام لتكوين صور (العمارة - والنحت - وفن الحدائق) وتركيب اللغة والشعر وتركيب الحساسية (فن ممارسة الحب وفن ممارسة الشهوة) - كما قسم لاسباكس الفنون إلى : فنون الحركة (الرقص والغناء والموسيقى) وفنون السكون (العمارة والتصوير والنحت) والفنون الشعرية (الشعر الغنائي والقصص والتمثيلي والأوبريت) أما سوريو فلقد قسم الفنون إلى : فنون من الدرجة الأولى وهي على الترتيب : الأرابيسك ، العمارة ، التصوير الخالص ، الإضاءة أو الأعمال الضوئية ، الرقص ، النثر الخالص ، الموسيقى . وفنون من الدرجة الثانية وهي على



التركيب : رسم الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيرى ، السينما والتصوير الفوتوغرافى ، التمثيل بالإشارة (الصامت) ، الأدب والشعر ، الموسيقى الدرام أو الوصفية . ويقدم لنا رسما يوضح فيه تداخل الفنون . ويتكون الرسم من ثلاث دوائر : الأولى لأرقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون الدرجة الأولى ، والثالثة لفنون الدرجة الثانية .

والآن إذا أغفل جانب الأداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فترى أى قسم من العقل يقابل فن العمارة مثلا، وأيها يقابل فن الموسيقى ، وأيها يقابل فن الشعر ... وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق معين فى العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغى على أنصار هذه النظرية أن يذكروا السبب فى أن هذا الفنان يبدع شعرا بينما الآخر يبدع تصويرا ولا يقتصروا على القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع الفنى وحسب .

ثم لنا أن نتساءل هنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فنون الحركة، ويتجه غيره إلى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث إلى الفنون الشعرية ؟ ولماذا يبدع هذا فى فنون تركيب السمع ، وذاك فى فنون تركيب البصر ، وثالث فى فنون تركيب الحركة ؟ وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن فى نوعية الفن الذى يتجهون إليه ؟ ألا نجد أنفسنا فى حاجة إلى إضافة خصائص عصبية ومزاجية وحسية تلقى لنا الضوء على مسألة اتجاه الفنان إلى فن دون آخر ؟ ألا يمنحنا التعلم والتدريب مرونة معينة لفن معين؟

هكذا يبدو واضحا أن القول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبع عملية الإبداع الفنى هو قول ناقص مبتور ، لأننا لا نستطيع أن نفسر ... وحده

سألة : لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه آخر إلى فن مختلف ، أو لماذا يتجه الفنان إلى مجموعة فنية دون أخرى . والنقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أنها فشلت فى تفسير تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين، وذلك لتعمدها التغاضى عن التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمى لا يستند إلى واقع الفن ذاته.

• • •

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضة ، لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصورا عظيما حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع اليدين ، ونحن نقول بكل علمية وواقعية ، أنه لولا اليد لما أبدع رافائيل تصويرا عظيما أو حقيرا . إن قول لسنج السابق هو نوع من المبالغة التى لا يحتمل بها العلم أو الفن . ويذكر ما يكلانجلو عن نفسه ، أنه كان يرسم بفكره لا بيده ، وهو أيضا قول مرفوض ، فلولا يد مايكلانجلو لما أبدع فنه الذى يدل على مهارة يدوية رائعة . ربما كان قول مايكلانجلو هذا قد عنى به أن نذكر دورا هاما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا ننكر هذا ، وإنما كل ما ننكره أن يكون للعقل الدور الأوحد فى عملية الإبداع الفنى . نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، مهما بلغ من قوة فكره الإبداعى ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقد البصر ، فاقد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا معماريا أو موسيقيا أو فى النحت وقد شلت يده ... وهكذا . إن للحواس دورها ، وهى قد فقدت دورها فى نظرية لا تعترف بدور التنفيذ أو الأداء وأهميته . ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أو اعتل مزاجه أن يبدع فى مجال ما يسمى بالفنون الجميلة ، والتى تتطلب دقة فنية واتزانا عاقلا وأعصابا هادئة فى تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة . ولسانه

الرقيقة ، ونغماته الهامسة... الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج فى إبداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

إن النقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعى وحده ، فهى تحتاج إلى جانب دور العقل ، أدوارا أخرى للحواس والمزاج والأعصاب .

إلا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشى ـ والذى عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما اعتبره فرويد مثالا طيبا للنظرية النفسية ـ قد تنبه إلى دور العمل ودور الحواس إلى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل فقد ذكر ليوناردو « أن العبقريات تعمل قليلا وتفكر كثيرا ... وهى تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها » . ونحن نوافق ليوناردو على ما ذكره من أهمية دور الفكر ، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تعبر عنه الأيدى ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأجدر بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها ، بدلا من الإلتجاء إلى الذين أخذوا عنها » . ويقول فى نص آخر « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة . يشاهدها ، ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر إليها من خلال نظرات غيره من المصورين » . ويقول « لا تسجل على لوحتك ما يخالف الطبيعة التى هى معلمك ومرشدك الأول » . ويقول أيضا « إذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة مبتدءا بدراسة تفاصيلها » . ومشاهدة الطبيعة والاستماع إليها ومحاكاتها والالتجاء إليها لا يتم إلا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يتذوق وجلد يلمس ، أى لا يتم إلا بواسطة الحواس الخمسة للإنسان. ويستطيع

أن نقرر هنا أن الطبيعة يدركها العقل بواسطة الحواس ، وأن للحواس دورا رئيسيا فيما نفكر فيه عند ليوناردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الإحساسات يعطى إشارة البدء ليد المصور فيتم الإبداع الفنى .

• • •

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظرى وعقل عملى ، وتحدث كانط أيضا عن عقل نظرى (نقد العقل النظرى الخالص) وآخر عملى (نقد العقل العملى الخالص) فإلى أى منهما يمكن أن ننسب الإبداع الفنى ؟ هل هو يعود إلى فكر نظرى أم إلى فكر عملى ؟ أم لابد وأن نضع إلى جوارهما عقل ثالث يمكن أن نسميه بالعقل الفنى ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة هذا العقل الفنى ، وما هو اختصاصه وكيف نميزه عن العقل العملى وعن العقل النظرى ؟ ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفنى ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع فى دائرة فنية معينة . وبينما يتميز فنان بنطـــاق عقلى أكبر للموسيقى يكون موسيقيا ، ويتميز آخـــر بنطاق عقلى فنى أكبر للشعر يبدع فى دائرة الشعر ... الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد إجابة شافية عند أنصـــار هذه النظرية .

• • •

وهكذا كانت النظرية العقلية ، موجبة فى جانب ، سالبة فى عدة جوانب : فهى موجبة وصائبة من حيث أنها نزلت بمشكلة الإبداع الفنى إلى مستوى الفكر الإنسانى ، بعد أن كانت نظرية الإلهام أو العبقرية قد حلقت بها فى آفاق الأسطورية والغيبية . لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من أحضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكى تمهد بها إلى أحضان الفكر ، ونور العقل.

وهى سالبة من حيث أنها لم تهتم بدور التنفيذ أو الآداء ، ولم تعبأ بعمل الفنان، أو تخارج أفكاره فى هيئة أعمال إبداعية ، ولم تلتفت — وهى منغمسة فى التأكيد والإصرار على دور الفكر — إلى أن ثمة أدوار أخرى للحواس والأعصاب والمزاج فى عملية الإبداع الفنى . وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها فى دائرة فكرية مغلقة ، أو فى برج عاجى متفرد. ورغم هذا فلم تفلح فى بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية . هل هى كامنة باطنة فى العقل . أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لماذا يتجه الفكر الإبداعى لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهى أخفقت أخيراً فى تقرير إلى أى عقل ينتسب العمل الفنى المبدع ، إلى العقل النظرى أم إلى العقل العملى أم إلى العقل الفنى المقترح . فلننتقل الآن إلى النظرية الثالثة وهى النظرية الاجتماعية .

• • •

٣ — أفاض السوسيولوجيون فى بيان أهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى؛ فذهبوا إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الانتاج الجماعى، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية « فالفن مهما كان وليد عصره فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية »[١] وهو « مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية »[٢] أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس المشروط بالشروط الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها »[٣] . وهنا

---

١ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ .

٢ — أ . ن . يوزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية ، ص ١٥٢

٣ — ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والفريهة الجمالية الجديدة ص ٢٢١ .

تصبح الاستطيقا « شيئا تاريخيا عليا » (١) . ولقد ربط بعضهم بين الفن وبين الدين باعتبار الأخير ظاهرة اجتماعية ، وقرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جدران المعابد » (٢) .

كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وتحدثوا عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه الاجتماعى للفنان وتحدثوا عن أصالة نسبية ، إذ الفنان عندهم لا يبتكر أعمالا جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر إبداعه فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات وتطويرات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية . وليس فى الامكان — حسب رأى هذه النظرية — إقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف .

ولاشك أن فضل هذه النظرية يتمثل فى إلقاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهى الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتنفيذ والأداء ، وتخلصت من الأساطير وغيبيات النظرية الأولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب إلى العلمية ، وهى فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الابداع الفنى لاتتضمن أسرارا ، فما من إبداع إلا ويمكن تفسيره بالرجوع إلى الواقع التاريخى والاجتماعى ، إن المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا فى هذه النظرية .

• • •

1 — Hourticq : Enclopedia de Beaux - Arts. p. 28.

2 — Bayer; R. Traité d' Esthétique. p. 156.

تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي ولاشعور جمعي : وما العقل الجمعي عندهم إلا المحصلة النهائية للوعي الاجتماعي ، أو هو عقول الأفراد وقد انصهرت جميعها ، ونتج عن إنصهارها ذلك ، عقل جمعي جديد لا نستطيع أن نميز فيه بين عقل فردي وآخر . ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعي ، وأسسه ، وديناميياته ذات طابع اجتماعي لا فردي . أما اللاشعور الجمعي فهو على ما يقول يونج « ينحدر من السابق إلى اللاحق ، ويكون متحدا لدى الأفراد جميعا » بمعنى أنه يورث ويكون عملا بحلقية اجتماعية وتاريخية تمتد في التراجع إلى البدايات الأولى للإنسان، وسوف تستمر في التقدم نحو الأجيال القادمة . ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن إلا وهو صادر عن هذا العقل الجمعي أو عن ذلك اللاشعور الجمعي، وما من فكر أو فن إلا وهو مطبوع بطابع سوسيولوجي تاريخي .

وبتطبيق هذا على دائرتنا التي نبحث فيها ــ وهي دائرة الابداع الفني ــ نجدهم يقررون أن الابداع الفني يصدر عن عقل أو لا شعور جمعي ، وهذا العقل وذاك اللاشعور تابعان ومتأثران بالمجتمع ، فالناتج أن المجتمع هو أساس عملية الابداع الفني . وهم بقولهم هذا لم يقعوا في نقد وجهناه إلى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الأفكار هل هي فطرية أم مكتسبة أم هي جماع هذا وذاك ، إذ من الواضح أن الأفكار تستند وترجع عند السوسيولوجيين إلى واقع اجتماعي له ظواهره الواقعية المتعددة . وليس ثمة ما يدعونا في مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية في كل عقل فردي ، يخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة إلى سند واقعي أو شيء خارجي . لذلك نحن نقرر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزا ذلك العيب الذي وقع فيه أنصار النظرية العقلية .

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لاشعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا - رغم ذلك - لماذا يتميز الفنان دون سائر الناس بالإبداع الفني ، وبمعنى آخر إذا كان الناس حاصلين على عقل جمعي ولاشعور جمعي مثلهم فى ذلك مثل الفنان ، فما الذى يميز الفنان إذن عما عداه من الناس ؟ أليس من الضرورى - والحالة هذه - أن يتميز الفنان بشيء آخر غدا تميزه بالعقل الجمعى . هنا نجد فيشر يقول «إن ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزاً ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً »(١) .

ها هنا يبدو تميز الفنان حسبما ذهب فيشر فى قوة تجربته ، وشدة الوعى بها ووضوحها البين :. ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جواباً كافياً على السؤال المطروح ، إذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التى أشار إليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام .

وخلاصة هذا النقد الموجه إلى النظرية السوسيولوجية هو أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس، فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى له أى تفرد الهم إلا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى

---

١ - إرنست فيشر: ضرورة الفن ص٦٠

صناعته ، ويضفى عليها طابعاً استطيقياً . ولقد ذكرنا من قبل أنه من بين مميزات هذه النظرية الالتفات إلى عنصر التنفيذ أو الأداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الإبداع الفنى ليس آداء فقط بل هو أيضاً خلق أو ابتكار أو اختراع فى مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لا بد أن ينفرد به أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه .

* * *

ثم كيف تتم عملية الابداع الفنى ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى ؟ أى كيف يبدع العقل أو اللاشعور الجمعى فنا ما ؟ حقاً إن هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية فى قولها بأهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وفى كونها لم تهمل مسألة أصل الأفكار ، ولكنها رغم ذلك لم توفق فى بيان كيف يبدع الفنان فنه . كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية سهلة هينة ، فالعقل الفردى بما فيه من قدرات ، يمكنه إذا تأمل وفكر وتخيل أن يبدع فى فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية ، فلقد ازدادت المسألة تعقيداً ، إذ ربما أنكر الناس فكرة لاشعور موحد تتوارثه الأجيال ، أو فكرة عقل جمعى هو نتاج الوعى الاجتماعى للأفراد مهما تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية .

ومعنى هذا أن فرضية لاشعور جمعى وفرضية عقل جمعى يمكن أن يشك فيهما ، وإذا تم ذلك فإننا لا بد وأن نشك بالتالى فى قيام عملية الابداع الفنى ابتداء منهما . وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشيع العقل البشرى بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلمية حتى وإن أدى إلى نتائج تتوافق معنا . ما نقوله هو أن العقل فردى وسيظل

كذلك وهو يتأمـــل موضوعاته ، وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه ، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى ، ورغم ذلك فثمة تميز وتفرد بين عقل وآخر، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الإجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية . إن النقد الذى يمكن توجيهه هنا إلى النظرية الإجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم . وهى قد زادت المسألة تعقيداً حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته ، إلى عقل جمعى لا ندرى ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل .

ولعل هذا النقد قد فطن إليه المعاصرون من أنصار هذه النظرية ، ولكنهم شاءوا فى تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعا من التوازن بين الفنان الفرد وبين مجتمعه أو أن يعطوا للفرد دورا ليس بتلك الاهمية التى عليها دور المجتمع . فهذا سيدنى فنكلشتين يعترف صراحة ، بأن الأعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد، ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة إلى تقرير ، أن الفن نفسه جـــزء من الحياة الاجتماعية ، (١) ويضطر فيشر إلى تأكيد دور ، الأنا ، خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل ، الأنا ، بذور النحن . يقـول فيشر ، لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن) القديمة ، وانتقل الصوت الفردى من الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد فى كل نفس . لقد أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا ، (٢) بينما يرى آخرون قصور العبقرية الفردية فى أن تخلق تيارا

١ — سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، ص ١٤ .
٢ — إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

فنيا أو مرحلة فنية فقصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى »(١) أما أعداء النظرية الإجتماعية فلقد وصلوا إلى أقصى ضروب التطرف فى ابراز دور الفرد ، وأكدوا على أن النشاط الفنى هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية، فأصالة الذوق والاحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لاتقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى .. والفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى ولهذا يقرر ريبو Ribot أن «الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد» (٢)

• • •

لنرجع الآن إلى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ولنتساءل ما الذى يكون فى العقل الجمعى - لفنان ما - فيجعله نحاتا أو رساما أو موسيقيا ... الخ وما الذى ورثه هذا الفنان أوذاك من لاشعور منحدر من الأجداد وجعله شاعرا أو مصورا ... الخ ، وكيف تم ذلك ؟ وبمعنى آخـــر كيف تمايزت الابداعات الفنية واختلفت نوعا ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فإن قيل أن الفنان صانع يجيد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتيه عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ، بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر .. الخ وأن هذا التعلم يتم عن طريق المجتمع أولا وأخيرا ، وبلغة المجتمع ، وحسب الثقافة السائدة فيه ... الخ أجبنا أن مسألة التعلم واكتساب صنعة أو حـــرفة

---

١ - محمد على أبو ريان فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٨ .

٢ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ص ص ١١٦ - ١١٧ .

تفترض وجود عقل فردى لا جمعى كما تفترض مهارة يدوية فردية إن كنا فى مجال الحرفة أو الصنعة فالعقل الفردى هو الذى يكتسب خبرة المجتمع ، ويتزود بها ، ويستفيد منها فى إبداعاته ، كما أن اليـــد الفردية هى التى تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالاضافة إلى ذلك فإن اليد الفردية هى التى تنفذ إبداع الفنان فى كثير من الأحوال ، ثم قد يأتى دور اليد الجماعية ، إذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع .

وإذا مضينا فى تحليلنا أكثر من ذلك ، فإن تفاوت الفنون ، سيرجع إلى أن هذا قد تعلم الموسيقى ، بينما تعلم ذاك النحت ، وتعلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحو تعلم فن دون آخر ، قــــد يرجع إلى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وميول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادت والميول تنمى ويزداد إزدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فإذا استوعب إنسان ما ، واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب عن فـــن ما وزادت مهارته فى فنه إلى حد فائق ، جاء فى أغلب الأحيان ، دور الإبداع ودور الكشف.

وفى ضوء هـذا التحليل ، يظهر جليا ، أن لادور على الإطلاق لما يسمى بالعقل الجمعى ، إن كان يوجد حقا ما يسمى بهذا الإسم ، فإذا أضفنا إلى قولنا هذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقل الجمعى لا تكفى فى بيان تميز الفنان عن سائر الناس بالابداع الفنى ، لكان معنى هذا أن هذه الفرضية غير صالحة لتفسير عملية الإبداع الفنى وتمايز الفنون .

• • •

ذهب دوركايم إلى أن « الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفنون

جميعاً ، (١) ووافقه ريموند باير فى قوله المشهور « أن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد»(٢) كما قرر فيشر «أن الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة ظلت قوية ومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلك إلا بالتدريج (٣) وهكذا قرر أنصار هذه النظرية أن « العقيدة الدينية كانت دائماً ذات أثر ملموس فى كل الأطوار التى مر بها الفن (٤) » .

ونحن لا نوافق على هذا القول على إطلاقه ، ولا نوافق على تقرير قانون عام يربط بين الدين والفن . وقد يكون للدين بعض الآثار فى نشأة الفنون ولكننا نرفض أن يكون له كل التأثير . ذلك أننا لا نجد معابد أو أديرة عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالا فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا سنجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجرى الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان(٥) لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة ، فالأدوات الحجرية ظهرت فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم ، وكانت فى البداية أحجاراً بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ، ثم جرى شطفها وأخذ فى تشكيلها

---

١ — محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩ .

2 — Raymond Bayer : Traité d' Esthétique, p. 159.

٣ — أرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٥٤ .

٤ — عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ، ٢٤ .

٥ — زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١١٩ .

وذلك كخطوة أكثر تقدما ، ثم تمت إعـــادة تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الإنسانية. وكانت صناعة الفخار إحدى الانجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الإنسان .

أما الشكل الأخير للفن فيتمثل في العادات العملية السحرية التي سادت المجتمع المشاعي البدائي ،وكان الغرض منها السيطرة على الطبيعة .. ففي الحياة البدائية كانت تقلد حركات الحيوانات التي يتم صيدها كما تقلد أجراءات الصيد نفسه ، كما كانت ترسم الحيوانات رسوما تحاكي ـ لأسباب متعلقة بالسحر الحيوانات التي سيتم صيدها والصيد نفسه (١) . فهو إذ يحاكيها يشعر في نفس الوقت بقدرته على السيطرة عليها .

ويضيف فيشر إلى ما سبق ،أنه ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا) ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما في مولد الفن . وربما كان من حوافزه أيضا المغريات الجنسية بأنواعها : الألوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع في دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وإيماءاته في دنيا الناس . وربما لعبت دورا هاما إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الالتقاء الجنسي ، والتكرار الإيقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة . وأخيرا وليس آخرا: إيقاعات العمل : فالحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر ، وكل اضطراب في الإيقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجد الإيقاع متمثلا في الفنون على هيئة تكرار لعنصر

---

١ — سيدني فنكلشتين . الواقعية في الفن ، ص ص ١٩ - ٢٠ .

ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسيمترية ، (١).

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الأصل فى نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومتينة بين الدين والفن ، إنما هى أقوال غير دقيقة . لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تعبر عن بداياته الحقيقية .

• • •

قدم لنا تين استطيقا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفنى يتحدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية تتمثل فى : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التى تتحكم فى كل شعب من الشعوب بوصفه منحدرا من سلالة خاصة ، والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعى الذى يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يطبع فنانى عصره بطابع موحد وهكذا تتحتم عملية الإبداع الفنى بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ .

ونحن إذا وافقنا تين على قوله هذا باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ آثارها على عملية الإبداع الفنى ، فإننا لا نوافقه على طمس معالم الفردية طمسا كاملا . ويحق لنا أن نسأل تين : أين نفسية الفنان وفرديته وحريته ؟ أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية فى فنه ، تجعله مختلفا عن العامة ، متمايزا عن غيره حتى من الفنانين، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟

---

١ — إرنست فيشر ، ضرورة الفن ص ص ١٦ — ١٧ .

الواقع أن تين لم ينتبه إلى نوعية الظاهرة الإستطيقية ، ولم يفطن إلى تميزها عن الظاهرة الاجتماعية . فاستحالت الظاهـــرة الاستطيقية عنده بل ومشكلة الإبداع الفنى ذاتها إلى مشكلة آلية تخضع فى تحليلها إلى قوانين الميكانيكا (١) . بل إننا لا نجاوز الحد إذا قلنا أن تين أراد للاستطيقا أن تخضع للمنهج المتبع فى العلوم الطبيعية والذى يعتمد على التصنيف Classification (٢) فجاءت حتميته المتزمته التى لم تنظـــر إلى الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، وبوصفه طريقة خاصة فى المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا أن للفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعية والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشرى وللجمال الطبيعى والفنى استجابة خاصة تميزه عن غيره من رجال الدين أو الأخلاق أو الاقتصاد أو عالم الطبيعة . بل وتميزه عن غـــيره من الفنانين أيضا .

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلماء والفنانين ، وفرديته ، وجدته ، وأصالته ، هى التى جعلت هربرت ريد يتصور أن ممارسة الفن وتقديره لهمـا عمليتان فرديتان، (٣) فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا ، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا إياها فى صميم وجوده الجمعى .

ومعنى هـذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع فى انتاجه الفنى ، وإنما هـــو يسهم فى تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر ما ينجح فى إضافة

---

1 — Lalo, ch : Notion d' Esthétique p. 74.

2 — Lalo, ch : introduction a l' Esthétique. p. 251

3 — Read; H.: Art and Society. p. 7.

خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه . وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى تدخل فى تركيب المجتمع نفسه . هـذا إلى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لكى نقتصر على النظر إلى تلك « التقويمات الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستطيقية دراسة إحصائية للآراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه باعتباره الموضوع الأصلى للباحث الجمالى (١).

وليس صحيحا ما يزعمه تين وأنصاره من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزية بحيث لا يشذ عنها كل فنانى هذه الحقبة أو تلك ، وكأن كل فنان صورة مكررة لكل فنان آخـــر . وبالتالى ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابها تماما مع ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة إنتمائهم إلى عصر واحد ، فثمة فروق فردية لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم . وليس صحيحا أيضا أن كلا من وبستر وفورد وماسينجر وبن جونسون وفليتشر كانوا متماثلين تماما مـــع شكسبير . نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة مثيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفنانى عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين وكأن لا فرق بينهم ، ولا تمايز ، ولا خصوصية .

لقد أدت حتمية تين إلى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الابداع

---

١ — زكريا ابراهيم : مشكلة الفن • ص ص ١٣١ — ١٣٢

الفنى ذاتها ، والنظر إليها باعتبارها راجعة إلى الظاهرة الاجتماعية ، ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها . فى حين أن الابداع الفنى ، بل والظاهرة الاستطيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصوصيتها ، وبالتالى فإن لها طبيعة مختلفة، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة .

وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجبة من جوانب سالبة من عـــدة جوانب : فهى موجبة من حيث أنها أضـافت إلى مشـكلة الإبداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة إليها ؛ وهى الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية ، كما اهتمت ببيـــان أهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ماسبق ، وفى إرجاعها للابداع الفنى إلى الواقع الإجتماعى والتاريخى ، استطاعت أن تتخلص من جو الأساطير والخرافات وعالم الأسرار والغيبيات ، كما يرجع الفضل إلى هذه النظرية فى تحديدها لمصدر الأفكار الجمالية ، ذلك التحديد الذى أغفلته النظرية العقلية .

أما الجوانب السالبة فتتمثل فى أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، والذين يشاركونه عقله الجمعى أو لاشعوره الجمعى ، كما لم تفلح فى بيان لماذا يبدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الابداع ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنتبه إلى نوعية الظاهرة الاستطيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعية ، مما نتج عنه فى آخر الأمر طمس كامل لمعالم الفردية ، والحرية اللازمة للابداع والعمل الفنى . ولقد أدى هذا الطمس إلى ردود فعل عنيفة تزعمها أنصار اللاحتمية ، وساعدهم فى ذلك أن مبدأ الحتمية الذى سيطر على علوم الفيـــزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى، مع ظهور النظرية الذرية التى تتوافق

مع مبدأ اللاحتمية . وهنا ظهر ما يسمى بالذرية الطبيعية، والذرية المنطقية .. وهكذا . وكان على النظرية السيكولوجية - التي ستعرضها للنقد والتحليل توا - أن تفسر الابداع الفني بإرجاعه إلى الفرد ولاشعوره ، وأن تعطينا بدورها بعدا جديدا ليس هو الإلهام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وإنما هو النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى . فلننتقل الآن إلى تحليل ونقد النظرية النفسية .

• • •

أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع الفني وهي مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، كأن يكون الابداع ناتجا عن إلهام إلهي ، أو عن تأثيرات سيكولوجية ، أو أبعاد تاريخية تعتمد على أفعال إنسانية خارجية . كما ذهبوا إلى رفض أن يكون العقل أو الوعي هو أساس عملية الابداع . وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجده فرويد في اللاشعور الشخصي ، وارتكزت الحركة السريالية في الفن على مثل هذا اللاشعور ، بينما وجده يونج في اللاشعور الجمعي . ومن هنا كانت دعوة أنصار هذه النظرية بضرورة التخلي عن الواقع الخارجي نهائيا والانطواء في الواقع الباطني ، (١) . وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخل العقل الواعي لكي يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذي هو عندهم منبع كل صدق وكل حقيقة . يقول فرويد ، إن العقل الباطن يمنحنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، في حين يمثل العقل الواعي وذهن التقليدي غبي ، بدليل أن هذا العقل عجز عن تجنيب البشرية ويلات الحروب ، .

---

1 - Fry; R. Vision and Design, Penguin Books, 1940.

وفى حين أن الحركة السيريالية فى الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فإن يونج - رغم اتفاقه مع فرويد فى أن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى - قد اختلف عنه فى عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصى فقط عند فرويد فهو شخصى وجمعى عند يونج (١) . وفى حين أن علة الابداع عند فرويد تكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته ، فإن علة الابداع الفنى عند يونج تتمثل فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد . وفى حين بين فرويد أن عملية الإبداع تتم بواسطة التسامى ، إذ الفن عنده ماهو إلا نتيجة لتسامى الغرائز ، بين يونج أن عملية الابداع تتم بانسحاب الليبدو من العالم الخارجى ، وارتداده إلى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى ، ولقد استعان يونج فى بيان ذلك بعملية الاسقاط التى ترتكز عند الفنان على الحدس .

ونظرا لأننا عرضنا هذه النظرية عند فرويد أولا ثم عند أنصار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فإن نقدنا للنظرية السيكولوجية سيسير على نفس هذا الترتيب . على أن نضع فى اعتبارنا أن النقد الموجه إلى

---

١ - عن اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية والرجوع إلى الماضى لاصلاح الحاضر أنظر مؤلفات يونج :

A — The integration of the personlity, Kegan paul, 1941.

B — Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.

C — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد هو نقد موجه أيضاً إلى مدرسة التحليل النفسى، خصوصاً أولئك الذين لم ينشقوا على فرويد وتابعوا منهجه ونظريته .

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى :

اهتم فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى بمسألة منبع العمل الفنى ، وركزوا فى بحثهم لمسألة الابداع الفنى على الإجابة على السؤال : من أين للفنان إبداعاته ؟ وأجابوا جميعاً على هذا السؤال بأن الفنان يحصل على تلك الإبداعات ، وتنبـــع لديه من اللاشعور . وهم بتركيزهم على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الإبداع اتصالا وثيقاً ، فهم لم يحدثونا عن كيف يحدث الابداع من بدايته إلى منتهاه ، ولم يذكروا أى شىء يتعلق بجانب التنفيذ أو الأداء ، ولم يبينوا لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى إبداع فى فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن اللاشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فإن تناول فرويد وتلامذته لمشكلة الابداع الفنى هو تناول قاصر مبتور لا يدرس المشكلة من كل جوانبها .

وبالاضافة إلى النقد الســــابق ، يوجد نقد آخر يدور حول المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته ، فهذا المنهج أراد له فرويد أن يكون منهجاً تجريبياً علمياً يبدأ بملاحظة الوقائع وتجريبهـا ، وعن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ فى ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض ، يكون بمثابة فكرة تفسيرية ، أو اقتراح تفسيرى مؤقت ، ثم تأتى مرحلة أخرى يتحقق فيها البـاحث من صدق فرضه أو فروضه ، بأن يقوم بملاحظات وتجارب حاسمة وموجهة أمينة على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك ، والفرض الذى يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانوناً علمياً ، وما لا يثبت أو ما ترفضه الملاحظات

والتجارب يترك ويهمل (١)

نعم إن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسى أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) وأن طبيعة الإبداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى (٣). لكن محاولاته وكتاباته وكذا محـــاولات وكتابات تلامذته من أمثال جونز E. jones وهانز ساكس H. Sachs وأوتورانك O. Rank وبريل A. Brill وشـــارل بودوان C. Boudouin وأتوفينكل O. Fenickel وبراون J. F. Brown وأدموند برجلر E Bergler تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وإبداعه الفنى بمنهج علمى تجريبى هو عندهم منهج التحليل النفسى .

والنقد الذى نوجهه إلى المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته هو أن هذا المنهج لم يكن علميا تجريبيـــا إلا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقت أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحهـــا جانبا إذا لم تؤيد الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحثه عن ليوناردو وبحثه الآخر عن دستويفسكى بنظرية راسخة لديه لا سبيل إلى تعديلها أو دحضها ، بل لا بد — وهذا تعسف كبير منه — أن تكون الوقائع أيا ما كانت مؤيدة لها . وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فإن عليه بعد ذلك أن ينتقى ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدى فى نهاية الأمر إلى تبرير نظريته ، فالمسألة إذن عند فرويد ليست منهجا علميا يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تتلو الأخرى ، إن المسألة

---

١ — انظر « المنطق ومناهج البحث العلمى » للمؤلف ، الباب الثالث ، دار الجامعات المصرية بالاسكندرية ١٩٧٢

٢ ـ فرويد « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » ، ص ٩٤

٣ ـ فرويد ـ ليوناردو دافنشى « دراسة فى السيكولوجية الجنسية » ص ٩١ .

عنده هي نظرية يختار بتعسف ما يتوافق معها من أحداث أو وقائع لتبريرها. فإن بدت له وقائع أو ظواهر لا تتسق مع نظريته فإما أن يهملها ، وإما يجهد نفسه كثيرا كي يفسرها في النهاية تفسيرات تتسق وهذه النظرية ، أو كي ينطق هذه الوقائع وتلك الظواهر بما لا تحتويه أو تعبر عنه ، وإنما بما يعبر عن الخط العام لنظريته ، تلك التي تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا في مرحلة الطفولة والتي لم تسمح النظم الإجتماعية باشباعها فكبتت في اللاشعور . وسنحاول الآن بيان نماذج من هذا التعسف في إنتقاء الظواهر وتفسيرها بما يتمشى مع النظرية .

فقد حاول فرويد في بحثه عن ليوناردو دافنشي إلقاء كل الضوء على طفولة الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذى أورده ليوناردو وهو حلم النسر تفسيرات تتمشى مع نظريته ، فيها الكثير من التعنت وإنطاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا. فلكي يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن النسر ضرب ليوناردو عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكي يماثل بين ذيل النسر وبين عضو التذكير ، مع أن هذا النص قد ذكر في مواضع أخرى على أن هذا النسر «أخذ يلمس بجناحيه على شفتي ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو سوف يتحدث عن الأجنحة طوال أيام حياته ... »[١] وهاهنا نلمس تحريفا في النص حيث استبدل فرويد الجناحين بالذيل للاستفادة في استنتاج دلالات شبقية تخدم نظريته .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا ، إذ لجأ فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة بغية إثبات أن النسر في الحلم ما هو إلا أم ليوناردو فقرر أن الأم تمثل في

---

١ – أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ص٦٤ .

نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية بصورة النسر ، وأن المصريين كانوا يعبدون إلهة للأمومة رأسها تشبه رأس النسر ، وأن إسم هذه الإلهة ينطق موت Mut التي تحمل بعض التشابه مع الكلمة الألمانية Mutter وتعني الأم . ونحن إذا افترضنا صحة هذه المعلومات التي أتى بها فرويد ، فلن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا إذا علمنا أن أول من نجح في قراءة اللغة الهيروغليفية كان فرانسوا شامبليون الذي عاش بين عامي ١٧٩٠ - ١٨٣٢ أي بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تزيد على القرنين .

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث من دراسته للتاريخ الطبيعي ، وربما كان يردده آباء الكنيسة من أن هذه النسور تلقح بواسطة الريح أي بدون نسر ذكر تماما كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر ، وأن الآلهة Mut تشكلت على هيئة قضيبية ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية ، وأن إيزيس وحتحور ونيت في مصر وأثينا إلهة اليونان صورن في الأصل وهن خنثات أو مزدوجات الجنس ، وكذلك إلهة الطائفة الديونوسيوسية وأفروديت ، وهو يذكر ذلك كله كي يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو في طفولته بأن أمه وجميع الأشخاص بما فيهم النساء يملكون عضوا مثل الذي يملكه هو ، ولكي ينطق ليوناردو العاقل بالقول التالي «في ذلك الوقت حينما وجهت فضولي الشديد نحو أمي ، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوي » ولكي يضيف فرويد إلى ذلك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسي السابق لأوانه ، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها »(١) .

---

١ - فرويد : ليوناردو دافنشي ص٤٦

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران يمكن ألا تترابط بالدافع الشبقى الذى كبته الظروف فى لا شعور ليوناردو فى أيام طفولته الأولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالاته الشبقية ، فإذا بدلنا ذيل النسر بالجناحين ، وإذا أضفنا نصوصا أخرى ذكرها ليوناردو نفسه ولم يوردها فرويد ، تبين لنا أن مسألة الطيران لاتعدو أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لا اتصال لها بالدوافع الشبقية . يقول ليوناردو « هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء ، على الإنسان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء ، كما سجل ليوناردو فى مذكراته ما يلى : « من الجبل الذى أتخذ إسمه من (فنشى) أى الفاتح أو القاهر ... الطير الأعظم ... سوف يحلق فى الفضاء لأول مرة رجل فوق ظهر بجعة كبيرة عظيمة .. وسوف يملأ ذلك الكون عجبا ، ويملأ الكتب والأسفار بشهرته ، وستخلد ذكرى هذا المجد والجلال فى المكان الذى ولد فيه هذا البجع العظيم » .

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة إيكاروس بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران وبالإنسان الطائر ، بل مات أحد تلامذته وهو جيوفانى من محاولة طير له ، والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحى دينية لا بنواحى شبقية كما يذكر ذلك فرويد . وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفانى ونرى أن بواعث دينية وربما فلسفية قد دفعته إلى ما حدث .

فحينما دخل ليوناردو إلى مسكنه ذات يوم ، وجد فى إنتظاره الميكانيكى « أسترو » وهو ينشد هذه الأغنية التى يقطع بها ملل الوحدة ويخفف آلام المرض :

تصيح الطيور ... تصيح الطيور
تطير الكراكى ... تطير النسور
وسط سديم الشمس ...
حيث لا أرض هناك .
تطير الكراكى ... تطير الكراكى
تصيح الطيور ... تصيح الطيور .

وأستور هذا كان من مساعدى « ليوناردو » . وقد انكسرت ساقه فى محاولة الطيران ..

وقد شعر « ليوناردو » بالاكتئاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ، فوق ما كان يحس به أصلا من ضيق نتيجة لطول طوافه فى يومه . وفى حنان وإشفاق سأل الأستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أستور !! وقد وضع يده فوق رأس المريض ، الذى أجاب : لا شىء يا سيدى .. لا شىء .. لا شىء يخصنى ... ولكن جيوفانى ... من المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل ... قد أخذ الجناح ... ويجيب ليوناردو : ماذا تقول ... أستور ... أين جيوفانى ؟

وأحس ليوناردو على الفور بما تنبأ به من حزن وأسى وضيق ، واضطراب فى دقات قلبه من أجل تلميذه جيوفانى ، ثم طلب من مساعده أستور أن يرشده على مكان جيوفانى . وتوكأ المساعد على عكازته وصعد فوق الدرجات القديمة البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذا ، قلقا على تلميذه ، متألما آسفا على ما أصاب مساعده من هزات . وفجأة يشير أستور إلى غرفة يتدلى من سقفها جسم جيوفانى ، ويقول للأستاذ : لا تخف هذا هو جيوفانى قد استراح ..

لقد طار ، قد انتهت كل متاعبه ولم يعد فى حاجة إلى التفكير ، أو الهذيان ، أو الصياح والعويل .

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الأليم ، وهو صامت لا يتكلم ، أو يشير ، أو يسأل ، أو يجيب . وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، نسمع صوت ليوناردو وقد غيرته الأحزان ، وهد من قوته الأسى ، ينادى فى عمق وحنين: جيوفانى !! ويشحب لون وجهه ويكفهر . ويندفع نحو الجسم المدلى يحاول إصلاح إتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يترنح ذات اليمين وذات اليسار من أثر لمسة الأستاذ .. بينما يتجه أسترو نحو نافذة تطل على مدينة روما والرقعة الخضراء الريف المجاور ، ومجارى المياه الرومانية العالية بلونها الداكن ، والسماء من خلفها ويمد ذراعاه خارج النافذة ، ملوحا بها فى الفضاء كأنها جناحا طائر . ويترنم منشدا : تصيح الطيور ـ تصيح الطيور . . .

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويتولى ليوناردو فحص مخلفات جيوفانى من أوراق ويجد بينها مذكراته اليومية . فيأخذ فى تصفحها بشىء من الدقة ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفانى من حيرة وإرتباك ، واختلال فى قوى العقـــل . ويجد ليوناردو نصا فى مذكرات جيوفانى يعرف منه أن أسبابا أو تصورات دينية بالإضافة إلى تخطيطات ليوناردو ومشروعه عن الطيران هى التى أدت إلى ما وقع لجيوفانى . فى هذا النص يقول جيوفانى :

« فى يوم من الأيام الماضيـــة ، فى رواق دير (فراهنديتو) عرض على راهب ، كان قد قدم من أثوس Athos ملفا من (الرق) أى ورق البارشمان ، عليه رسم لشعار ملون يمثل صورة (يوحنا البشير المجنح) وهـــذا الشعار المرسوم ليس له وجود فى إيطاليا ، لكنه جاء نقلا عن الأيقونات الإغريقية ،

أعضاء جسمه وفيمة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر .

التفت – ها أنذا سوف أرسل ملاكى – الذى يتولى فتح الطريق أمامى ، والرب الذى تبحث عنه سوف يملأ المعبد، وحتى ملاك العهد سوف يهرع إليك . . . التفت . . . سوف يأتيك الرسول . . . وهذا الرسول على كل حال ، ليس ملاكا ، ولا روحا ، ولكنه كان له أجنحة ضخمة .

وفى سنة ١٥٠٢ آخر سنة فى حكم الوحش القرمزى ، البابا الإسكندر السادس ، الراهب الأوغسطينى الذى كان حينذاك بروما ، تحدث عن جسم مجنح ، عدو المسيح ، يتربع على العرش بمعبد الإله الأعلى فى أورشليم . . . هذا الوحش الذى يهب النور من السماء . . . سوف يقول للناس . . . علام هذا الإرتباك والحيرة ؟ . . . ماذا تريدون ؟ . . . أيها الجيل الملحد المتمرد ؟ . . . هذه هى العلامة التى يطلبونها ، وهى ظاهرة تطلع فيكم . . . سترون ابن الإنسان قادما من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضيا يحكم بين أحيائكم وأمواتكم . . . هكذا سوف يقول . . .

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب ... يدبر أحوالكم بدهاء الأبالسة ومكر الشياطين . ويرتفع إلى السماء بين جلجلة صوت الرعد ووميض البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه فى ثوب الملائكة المجنحة .

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مشطوبة فى كثير من مقاطعها ، كتبت فيما يبدو ، بيد مهتزة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

« يبدو لى كأن ملامح عدو المسيح تشبه فى وصفها وتفاصيلها ملامح المسيح بذاته ... ومن هذا الذى يمكنه أن يكشف عنها ، أو يتعرف على الواحد من

الآخر ؟ ومن يمكنه مع إغراء ذلك أن يقف دون النياس ؟ ... واللغز أو السر الكبير الأخير هو الأسى العميق الذى لم يعرف له فى هذا العالم مثيل » .

ووجد ليوناردو فى بداية آخر صفحة فى المذكرة ، بخط غير ثابت الأسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتابة ما سبق ، هـــذه العبارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائماً فى كل مكان .. عليهما اللعنة ... السر الأخير . يبدو الاثنان واحداً ، المسيح وعدوه ، يبدوان واحداً ... السماء فى علاها ... والسماء من تحت ... لا يا ربى ... أسألك ألا يتحقق ذلك ... لا ... أرجو أن لا يكون ... الموت أحسن من هذا .. أسلم روحى إليك ياربى ... فاحكم لى »(١)

نفهم مما سبق أن مسألة الطيران كانت منتشرة فى ذلك الوقت فى إيطاليا تحت تأثير بواعث دينية فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشير المجنح ، وحتى الشيطان المجنح . وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينية يمكن أن توجه الفنان أو المخترع إلى محاولة أن يطير الإنسان ، بدون أن يشير ذلك إلى دوافـــع شبقية . ومما لا شك فيه أن الطبيعة بما فيها من زهور وطيور ومرتفعات ، والتى عاش فيها ليوناردو ، قد جعلته يتأمل تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه . بل ويعشقها ولا يحاول أن يؤذى أى زهرة أو أى طير ، فهو فى طفولته كان يطلق الطيور من مخالبها ، كى تتمتع بالحرية والإنطلاق . وكان يتأملها وهى تطير فرحة منطلقة . وكان يتساءل فى نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر . فلما شب ونمى كانت الأساطير الدينية المسجلة فى الأقوال والفنون تتحدث وتعبر

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف « ليوناردو دافنشى » ص ص ١٢٧ — ١٣٠

عن الملائكة المجنحة ، ومن رسل بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر . كل ذلك كان دافعه إلى الإهتمام الكبير واهتمام تلامذته بمسألة الطيران، فالدافع الدينى مع حبه للطبيعة التى تحوى الزهور والطيور كانا دافعاه للاهتمام بهذه المسألة وليست الدوافع الشبقية كما ذهب إلى ذلك فرويد .

من هذا كله نرى التعنت واضحا فى تفسير فرويد لحلم النسر بما يتمشى مع نظريته الراسخة لديه . ولقد زاد فرويد فى تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة « إن فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية » (١)

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث، وأفعال ديستويفسكى تفسيرات جنسية تقترب كلها من تأييد وتعضيد وتبرير نظريته . والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شىء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستويفسكى لم يكن منهجا تجريبياً موجهسا بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها إلى نفس النتائج التى تأدى إليها فى بحثه الحاضر (٢)

ذكر فرويد أن التسامى Sublimation هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى ، والتسامى عنده يجرنا إلى الحديث عن

---

١ — فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص٤٩ .

٢ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٩

الدافع الشبقى ؛ فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه الغريزية ، الشبقية ، أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الإجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى . والتسامى حسب رأى فرويد يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم ... الخ . ولكن فرويد لم يوضح كيف يؤدى التسامى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم . ولقد لاحظ براون أن هناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كان التسامى يؤدى فعلا إلى تفريغ الطاقة الشبقة أم لا ؟ (1) كما لاحظ لفين Lewin (2) أن التسامى لا يؤدى إلى خفض التوتر الذى يعانيه المحصور إلا إذا أدى به إلى إشباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف ومعنى ذلك أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا باشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع البحث أو المعرفة .. الخ .

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التسامى يؤدى إلى امتياز فى الفن أو إبداع فيه ، وأنه يتم بابدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ ما هنا تكون نظرية فرويد قاصرة فى الإحاطة بتنوعات الإبداعات الفنية ؛ فإذا قدر لى — يقول مصطفى سويف — أنا الذى لست من الشعراء أن أحل

1 — Brown; j. F. : Psychodynamics of Abnormal Behaviror. New york, 1940, p. 171

٢ — أنظر :

A — Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, Newyork 1935

B—Lewin, K.; Principles of Topological psychologg. New york 1936.

C — Lewin, K. : Will and needs. London 1938

فى نفسى دافعا شبقيا محرماً ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى (١) . ومعنى هذا أننا حتى إذا اعترفنا بأن التسامى يقود إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، فإننا لن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما إلى فن معين دون آخـــر ، ولن نصبح قادرين على الإجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نحاتا بينما كان آخـــر رساما وثالث موسيقيا ... وهكذا . أى لماذا أدى التسامى إلى امتياز فى إطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز فى نوع آخر من الفن ؟ وهنا يتضح أن التسامى الذى ذكره فرويد لا يتسع بحيث يستوعب عملية الإبداع كلها .

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد بوجه ما من الوجوه فيلسوفا مثاليا أكثر منه عالم نفسى تجريبى ، من حيث أنه كان يبحث دائما على طريقة الفلاسفة عن « العلة الأولى » . والعلة الأولى والنهائية عنده هى اللاشعور . وهو فى سبيل التعليل بالعلة الأولى هذه نراه على أتم استعداد لأن يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغلبا هذه الأفكار وتلك النظريات على الوقائع الملاحظة والتجربة ذاتها .

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن

راحت الحركة السيريالية تتعقب خطى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى . فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ،

---

١ ـ مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٩٧ .

وركزت على الأحلام والرموز ذات الدلالات الشبقية ، وحاولت التخلي عن الواقع الخارجي لكي تغوص في أعماق العالم الباطني .. عالم الرغبات والذكريات المكبوتة من عهد الطفولة بوجه خاص ، والتي كبتت في اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس . ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف بواطن العالم اللاواعي ، وبيان ما ينطوي عليه ، وما يشير إليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعد أن كانت معظم الأعمال الفنية وغيرها تدور حول الشعور . وانضم إلى هذه الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شاجال وپاول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست ودي ـ كريكو وسلفادور دالي . وكانت أعمال هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار وغرابة وتفرد ولامعقولية وكثرت الروايات والمسرحيات والأعمال الفنية الأخرى المتأثرة تأثرا بالغا بالتحليل الفرويدي النفس وبالنظرية الفرويدية .

على أن النقد الذي يمكن أن نوجهه هنا إلى الحركة السيريالية في الفن هو أن أي إبداع فني خصوصا في مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالي لا بـــد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتمثل في التنظيم والعرض على الأقل . ومهما حاول السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعي وذلك باستخدام المخدرات واصطناع الجنون في بعض الأحيان ، فإنهم لابـــد أن يكونوا في درجة ما من درجات الوعي وهم بصدد تنفيذ أو آداء عملهم الفني ، فهم إذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتي المفارقة بل المغالطة ، أنهم ينتجون فنا لاشعوريا هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور .

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التي لجأ إليها السيرياليون ، إذ

يقال أنه صرح لسلفادور دالى حين زاره هذا الأخير فى لندن بقوله « أن ما أراه طريفا فى فنك ليس هو اللاشعور بل الشعور » . وهى عبارة دبلوماسية لبقة ، إذ لا بـــد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الفنان : إننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها وكأنه يريد أن يقول إن السيرياليين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون ، لا لشىء إلا ليصنعوا فنا يعكس عالم الإنسان الباطن (١) .

فالفنان إذن مهما أدعى أن فنه كان نتاج اللاوعى أو اللاشعور ، فهو يعى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضرورى أن يسرى بعض أنصار الحركة السيريالية اتحاد أو توحد الباطن مع الظاهر أو اللاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمبالغة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على اللاشعور وحسب . ولعل هذا هو ما عناه أندريه بريتون حين ذكر فى بيانه « قصارى جهدنا ... ننصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يعنيان نحو اتحاد ... فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسيريالية » (٢)

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية ، وأهميتها تأتى من أن فنا يقوم على العقل الصرف ، والشعور الواعى اليقظ الموضوعى ، لن يبصر بالحقيقة إلا من جانب واحد ، هذا فضلا عما يتمثل فيه

---

١ ـ عز الدين إسماعيل . الفن والانسان ص١٨٧

٢ ـ أنظر أندريه بريتون : بيان السيريالية فى كتاب الفن والمجتمع Art and Society هربرت ريد H Read

عندئذ من عمقه وخشونته . ويكشف عن الذى يقوم على أحلام المتصوف بكل ما فيه من إنطلاق وتفكك وتشتت وتناثر يكون مثيراً للدهشة والغرابة ، ولكنه مع ذلك نابع من أجـــوف نفسه وفى علاقة غامضة . فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين ، بل ممتزجين ومتفاعلين ، فإن هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعية وتفاعلهما . وليس الفن فى أجلى مظاهره وأرقى صوره إلا نتيجة لهذا الامتزاج . وهـــذا ما كان يفعله بروست ، فهو [illegible] الذكريات والأحلام والخيالات ولكنه يظل فى الوقت نفسه [illegible] بها ، ومتخذاً منها [illegible] إلى أقصى الحـــدود (١) .

كان السرياليون يعرضون أحلامهم وتخيلاتهم على الجمهور ، وكانوا يعتمدون فى توصيل شعورهم [illegible] عالم اللاشعور بما فيه من رموز عالم جمعى ، لأنه يمثل عنصر الإنسانية القديم المترسب فى كل النفوس [illegible] عنده يونج فى فكرته عن اللاشعور الجمعى [illegible] الناس عن الأسلاف [illegible] . ويترتب السرياليون على ذلك قولهم بأن [illegible] الدلالات اللاشعورية التى تظهر فى أعمالهم الفنية تجد [illegible] فى نفوس [illegible] أى فى لاشعورهم ولكن المشاهد [illegible] إنما يقبل هذه الأعمال الفنية بعقله الواعى وحواسه المتيقظة ، ويتحتم عليه لكى يدرك دلالات ومعانى هذه الأعمال أن يكون فى حالة غيبوبة شعورية مثل تلك التى كان فيها الفنان نفسه فى أثناء التجربة . وهذا غير ممكن (٢) .

(١) عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، ص ص ١٨٧ — ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ، ص ص ١٨٥—١٨٦

ويمكن أن نوجه إلى الحركة السيريالية أيضا نفس النقد الذى وجهناه إلى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى ، من حيث أن السيرياليين لم يبينوا لماذا تختلف الإبداعات الفنية من فنان إلى آخر ولا كيف تتم عملية الإبداع الفنى ، وأنهم تعسفوا فى تفسير ما يحـــدث بدلالات شهوية جنسية كبتت فى اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة فى الإبداعات الفنية .

ثالثا : النقد الموجه إلى رأى يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعى أهمية قصوى باعتباره منبع وجوهر الإبداع الفنى ، والأعمال العبقرية العظيمة ، واستدل على وجود هذا اللاشعور الجمعى من وجود مظاهر له فى الأحلام وعند الذهانيين وفى بعض الأعمال الفنية . وفسر يونج عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، مع تغير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا الليبدو إلى أعماق الشخصية ، حيث تبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق الليبدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيده بروزاً ، بأن يمليه على الفنان كى يخرجه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور .

كما تحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ، فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالاسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا إياه فى شىء خارجى هو الرمز .

إن أول نقد نوجهه إلى يونج هو أنه وقـــع فيما يسمى بالمنطق بأغلوطة

المماثلة ، ذلك أن يونج انتقل من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعى عند الذهانيين وفى الأحلام ، وملاحظتها فى بعض الأعمال الفنية ـ إنتقل ـ إلى قضيته القائلة بأن اللاشعور الجمعى هو الأساس الجوهرى فى إبداع الأعمال الفنية .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الإجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد حين فسر عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد صالحة فى آداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع ... الخ . إلا أن تقسيمه للأعمال الفنية والأدبية إلى قسمين : قسم : سيكولوجى لا يزيد عمل الفنان فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا . وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده من اللاشعور الجمعى ، حيث تكمن بقايا الخبرة الأولى ... خبرة الأسلاف . ويعتمد القسم الكشفى على الاسقاط والحدس . ومن هذا القبيل الجزء الثانى من « فاوست » لجيتة « ورأعى هرمس » لدانتى . ـ نقول ـ إلا أن تقسيمه هذا ، ورفضه النظر فى القسم السيكولوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى . فهذا الواقع إذن وسيلة للاععان فى الإستمساك بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها (١) .

---

١ ـ مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ص ص ٨٥–٨٦ .

لنقف الآن عند التمييز قليلا ، فإن يونج يرى أن القسم الكشفي يخص الفنان والعباقرة ولا يخص جميع الناس ، فالفنان هو الذى يستطيع مع العباقرة أن يكشف وأن يبدع ، لأنه يتمتع هو والعباقرة بحدس أصيل يميل يونج إلى اعتباره فطريا لا مكتسبا . ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يقدرون على القسم السيكولوجى بينما يحتاج القسم الكشفى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ... الخ فإذا ما فحصنا أقوال يونج عنـــده ، وأضفنا فكرته عن اللاشعور الجمعى الذى يتوارثه الخلف عن السلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لجاز لنا أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحد إلى قسم سيكولوجى وآخر كشفى أى إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج بأن القسم الآخر يمتاز أتباعه بالحدس ، وهو قـــوة فطرية عنده ، بينما يتمسك أتباع القسم الأول بالواقعى ، وبمعنى آخر توجد لديه فئة واقعية وأخرى حدسية . ولكن ألا يتسم هـذا التقسيم بالتعسف ؟ ثم ألا نلمس فيه شيئا من الغموض ، خصوصا إذا عرفنا أن الحدس نفسه غامض لا تحديد له ولا تعريف ولا نعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته . والحق أننا لو اتبعنا رأى يونج هذا الذى يستبعد فيه الواقعى ويعتبره تافها لعرفنا أن يونج ليس من أنصار المنهج التجريبى الذى يستند الى الواقع ويرتكز عليه .

وإذا نظرنا أيضاً إلى القسم الكشفى لرأينا أن حديث يونج عن انقسام هذا القسم إلى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشبع فضولنا فى التعرف عما يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة ، أى لا يبين لماذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علما وأبدع ثالث فكراً ... وهكذا ، فضلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غيره من الفنانين أيضا كما سنتبين ذلك توا .

ذلك أننا إذا وافقنا يونج على أن اللاشعور الجمعى هو منبع الإبداع الفنى، وأن الفنان يتمتع بحدس نافذ ، فإننا لاندرى كيف يمكن أن تتمايز الفنون : والحدس واحد واللاشعور الجمعى واحد بين الفنانين . ذلك لأننا نرى أن هذا يبدع فى الرسم بينما ثان يبدع فى النحت ويبدع ثالث فى الموسيقى ويبدع رابع فى الشعر وهكذا ، فكيف إذن يمكن أن يفسر يونج هذه الاختلافات فى قطاعات الفنون بين فنانين متحدين فى اللاشعور الجمعى وفى الحدس ؟ واضح أن نظرية يونج قاصرة فى تفسير ذلك وبنفس الطريقة كيف يمكن أن نميز بين إسقاط الفنان وبين إسقاط غيره من العباقرة ؟ ، فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين إسقاط فنان معين (موسيقى مثلا) وبين إسقاط فنان آخر (شاعر مثلا) ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

أضف إلى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية vitalism ويكفى أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير الطبية فى حياة الفنان ، إذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجـــة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الإجتماعية بوجه عام (١) والحق أننا لانستطيع أن نتصور أن النشاط النفسى آلى ومكمم تكميما ماديا إلى هذه الدرجة بحيث أن إنفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط فى إبداع فنى ما ، ينتج عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعملية. ثم لنا أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحده هو الذى يعانى من سوء مظاهر

---

١ ــ نفس المرجع : ص٨٦

نشاطاته الأخرى . ألا يدخل فى زمرته أى مفكر وأى عبقرى وأى إنسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكرته تلك ؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محـــددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الأصغر المتبقى لايكفى فى مواجهة حياته الإجتماعيـة والعملية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشاط النفسى التى أتى بها يونج لأنها لا يمكن أن تكون علمية .

ويمكن أن نختتم نقدنا ليونج بنقـــد يمكن أن يوجه إليه وإلى القائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هـذا اللاشعور شخصيا أو كان جمعيا . فاللاشعور ليس إلا علة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبى فإن قيل إن علماء النفس يستنتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العلاج النفسى وفى الأحلام وفى بعض الأعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لايكفى مع تشككنا فى أنه صادق . فنحن لانقبل بطبيعة الحال أن يكون الجانب الحالك المظلم من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع عموما والإبداع الفنى بوجه خاص .

وهكذا كانت النظرية السيكولوجية موجبة فى جانب سالبة من عدة جوانب فهى موجبة من حيث أنها حاولت أن تصل إلى أصل الإبداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الإنسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبيـــة ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وحى إلهى ؛ وهى سالبة من حيث أنها ركزت على فرضيـة فلسفية هى فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيا ، كما أنها أغفلت مسائل كثيرة تتصل بمشكلة الإبداع الفنى . فهى لم تحدثنا عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى نهايته ، وأغفلت تماما مسألة التنفيذ أو الأداء ،

ولم تبين لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى ابداع فى فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه فى فن بعينه من حيث الدرجة والجودة . كما أن المنهج الذى استخدمه أنصار هذه النظرية لم يكن منهجا علميا تجريبيا بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلى تعسفى عند فرويد ، وهو لايمت إلى المنهج بأدنى صلة عند يونج .

ضف إلى ذلك أن حديث فرويد عن التسامى باعتباره الأساس الذى تقوم عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى والذى يؤدى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، لم يكن حديثا علميا واضحاً ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فكرة التسامى هذه ، بالاضافة إلى أن التسامى حتى لوسلمنا به لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه فنان غيره إلى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامى هذه ، كما أن حديث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع يشوبه الكثير من الغموض ، فضلا عن عدم علميته وكفايته فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها حتى ولو أضاف يونج إلى الاسقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشعور الجمعى وفكرته عن النماذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفى .

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعـــة الحال التصور الآلى للنشاط النفسى المشوب بنزعة حيوية ، ذلك التصور الذى كان سببا فى توجيه كثير من اللوم ليونج ، كما لانستطيع أن نوافق يونج على تقسيمة للأعمال الفنية إلى قسمين : الاول سيكولوجى والثانى كشفى ، كما أننا لمسنا بوضوح قصور وجهـــة نظر الحركة السيريالية فى الفن ، تلك الحركة التى اعتمدت على منهج التحليل النفسى ، واستهدفت التعبير عن لاشعور الفنان ، فجاءت أعمالها مزيجاً من اللاشعور والشعور أو خليطا من اللاوعى والوعى وأن عنصر الوعى أو الشعور لابد

وأن يظهر على الأقل فى جانب التنفيذ أو الأداء ، ذلك الجانب الأخير الذى أهملته المدرسة السيكولوجية تماما .

* * *

تبين لنا إذن أن كل نظرية من النظريات السابقة، لم تقدم تفسيراً كاملا لعملية الإبداع الفنى ، بالاضافة إلى وقوعها فى نقاط ضعف ، كانت سبب ماوجهناه إلى كل منها من نقد . ولكن أيمكن أن نقدم نحن من جانبنا رأيا خاصاً يمكن أن نفسر فى ضوئه عملية الإبداع الفنى تفسيراً كاملا متلافين فى ذلك أوجه النقد السابقة ؟ هذا ماسنحاول له فى الباب الثالث والأخير من هذا الكتاب .

* * *

رؤية جديدة

الباب الثالث

رؤية جديدة

١ — أما رأينا الخاص فهو أن مشكلة الإبداع الفني ، لا يمكن تفسيرها على الإطلاق تفسيراً كاملا وشاملا بالاستناد إلى نظرية من النظريات التي عرضناها آنفا . ولعل هذا كان سبب أوجه النقد العديدة التي وجهناها إلى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضحا في نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات في تقديم تفسير مقنع يلقي الضوء على مشكلة الإبداع الفني من ألفها إلى يائها . وقبل أن نتناول سر فشل كل نظرية من النظريات السابقة في تفسير تلك المشكلة ، نود أن نبين منذ البداية رأينا الخاص الذي يمكن أن نضعه على النحو التالي : إن مشكلة الإبداع الفني يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا شاملا من موقف ذاتي موضوعي ، وأن هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمها معا ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتيا وذاك موضوعيا .

والموقف الذاتي الموضوعي الذي نتخذه كموقف نستطيع أن ننطلق منه إلى تفسير شامل وتام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هو الموقف الذاتي الذي نضيف إليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعي الذي نضيف إليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة إلى قطعة ، أو كما لو أن الذات هي العنصر الرئيسي في الموقف الذاتي ثم يكون الموضوع عنصرا ثانويا ، أو كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسي في الموقف الموضوعي ثم تكون الذات عنصرا ثانويا . إن الموقف الذاتي الموضوعي الذي نعتنقه ليس بمثابة إضافة قطعة إلى قطعة ، أو النظر إلى

ناحية على أنها أولية والأخرى ثانوية ، إنه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أى انفصال أو تمزق ، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعى بما هو ذاتى ، أو اندماج الأنا بالنحن وبا لعـالم بما يحتويه من ظواهر استطيقية وأعمال فنية .

وإذا كان الموقف الذاتى موقفا متطرفا يقرر أن أى إبداع فنى ليس إلا وليد الذات ونتاج الأنا ، فإن الموقف الموضوعى يتجه إتجاها متطرفا مضادا للاتجاه الذاتى ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات بل موضوع ، وفى تطرف الموقفين السابقين يتغافل الموقف الذاتى عن كل ما هو موضوعى ، ويتغافل الموقف الموضـوعى عن كل ما هو ذاتى . ومن هنا يأتى تفسيرهما ناقصا ، ويفشلان فى تأويل وتوضيح مشكلة الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها . ولاشك أن تفاعل الموقفين فى الموقف الذاتى الموضوعى ، يجعل التفسير كاملا ، ويجعل التأويل شاملا ومحيطا بكل ما غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يمكننا من تفسيره معا وخصوصا مسألة تباين الإبداعات الفنية وتمايزها .

ولكى لا يكون حديثنا عاما على هذا الشكل ، فإننا سنعود توا إلى مشكلتنا المطروحة أمامنا ، لكى نرى بدقة كيف فشل الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية — كيف فشل هذا الموقف — فى إعطائنا تفسيرا مقنعا وشامـلا لمشكلة الابداع الفنى ، ثم لكى نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعى المتمثل فى النظرية السوسيولوجية هو الآخر فى تفسير هذه المشكلة تفسيرا كاملا ومقبولا .

لقد ركز أصحاب نظرية الإلهام أو العبقرية فى تفسيرهم لمشكلة الابداع الفنى على العنصر الذاتى وحده .. على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات

وأحلام ، وإلهامات وانبثاقات إبداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لأية ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أى نوع : فهذا روسو يذكر أن خيالاته لو تحولت إلى حقائق لما اكتفى بها ، بل يظل يتخيل ويحلم لاتقف رغبته عند حد. كما اعتمد هردر وجان بول ريتشر وهوفان وكولردج وهوجو على الأحلام، واحتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى يواجه المجتمع وحيداً بدون وسيط ، غريباً بين غرباء . . أنا منفردة فى مواجهة اللا أنا الهائلة ، كما ذكر نيتشة وألفونس دوديه وفليكس كلاى وديلاكروا ديرجسون أن الالهام يحدث فجأة وكأنه صدمة بلا مقدمات ولا وعى .

هذا والخلق الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج إلى شىء آخر سوى التعبير عما حدسه الفنان بحدسه الذاتى الأصيل . ومن هنا أصبح الابداع الفنى يحمل تعبيراً فرديا ويشير إلى شعور بالوحدة التى هى سر الأصالة ، ويذكر باير فى هذا الصدد أن إحساس الفنان بالأصالة لابد وأن يقترن بالوحدة .

والواقع أن تطرف أنصار نظرية الالهام أو العبقرية فى موقفهم الذاتى جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الآداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى: إذ بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما فنيا معينا قد تحقق ، بل ستبقى الابداعات والالهامات داخل الذات، حبيسة فيها سجينة . . . كامنة . والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس إنما هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فإذا انمحت هذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط فى جماهير الناس . وما إصرار أنصار هـــذه النظرية على موقفهم هـــذا إلا تطرفا فى ذاتيتهم ، ذلك التطرف الذى يهدف — ضمن

ما يهدف إليه — إلى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن للفنان أن يشكل فيها فنه .

ولنا أن نسأل أنصار هذه النظرية السؤال التالي : أليس تخارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التي يشكل فيها فنه قد تغير من أفكاره . . وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضي إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها ، تقوده إلى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولننظر إلى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب تطرفهم في موقفهم الذاتي ، وأعني به ما قرروه من أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وأن سر أصالته كامن في أن فنه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى مقدمات أو إرهاصات أو وعي . لقد تبينا خلال نقدنا لفكرة الأصالة كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الأصالة وهمية وخرافية ، لأن الفنان طبقا لهذه النظرية ليس إلا إنسانا مسلوب الارادة ، فاقد الوعي ، هو مجرد وسيط لالهامات ، أو قابل لوحي ، أو مردد لفكر إلهي أو شيطاني ، وهو بالاضافة إلى ذلك ليس منفذا لهذا الالهام كما تبينا ذلك من قبل .

* * *

نعم لقد كان فضل النظرية العقلية الكبير هو أنها أنزلت مشكلة الابداع الفني من السماء إلى الأرض ، فخلصت الذهن وحررته من كل فكر غيبي ، ومن كل تفكير أسطوري ، بل تحرير مشكلة الابداع الفني ذاتها من الخرافات

والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية . ولكنها رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل في نفس الخطـــأ الذي وقعت فيه نظرية الالهام أو العبقرية ، من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتي وحده (وهو هنا العقل) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعي ، فلقد أحال العقليون الالهام المفاجيء إلى نوع من التفكير المضني المتواصل ، ورأوا أن اللاوعي هو نتاج الوعي ، وقرروا أن الالهام يقتضي شدة الانصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط التقديم . وذهبوا إلى أن أي إبداع فني — كائنا ما كان — لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقـــل البشري ، وخضع لروية وتأمل وإرادة وتصميم . واعترف كانط كذلك أن الابداع الفني يرجع إلى شروط وقوانين أوليـة Apriori قبلية سابقة على التجربة مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أي من العقل . وأكد هيجل أن الفكرة داخل الذات هي أصل الابداع والانتـــاج الفني ، ورأى شوبنهور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن الارادة تشكل ذاتها في أفكار شتى تنتج عنها الفنون المختلفة . وقرر جويو أن العواطف ترجع إلى الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار . وذهب بوزانكيت إلى أن الانتاج في ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الادراك العقلي ، وأن الفنان خالق مبدع ، لأنه متأمل بأدق معنى من معاني التأمـل . كما أكدت باتريك وجيلفورد على أهمية العنصر العقلي في الابداع الفني .

والواقع أنه بسبب تركيز أنصار النظرية العقلية على هذا العنصر الذاتي (العقل) وبسبب إهمالهم أو إغفالهم الكامل للعنصر الموضوعي تأدى بهم الأمر إلى الاهمال التام لعنصر التنفيذ أو الأداء ، مع أن أي إبداع فني لا يمكن أن

يتم أو يتحقق بدون هذا العنصر . كذلك أهملت هذه النظرية عمل الفنان ، وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال إبداعية . وهى أيضـــا لم تلتفت بسبب انغماسها فى التأكيد والإصرار على دور الفكر إلى أن ثمة أدوارا أخرى للحواس والأعصاب والمزاج لها أهميتهـا فى عملية الابداع الفنى . وكان نتيجة ذلك كله أن هذه النظرية حصرت نفسها فى دائرة فكرية ضيقة أو فى برج عاجى منفرد، ورغم هذا كله لم تفلح فى بيـان مسألة أصل الأفكار الابداعية ولا فى تفسير لماذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنـان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا تفسير كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد .

ولا يجب أن نفهم من قول باتريك من أن عملية الابداع الفنى تمر فى أربع مراحل وهى : الاستعداد أو التأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهى المراحل التى تقابل مراحل الاعداد ، والتخمر، والكشف والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالى - لا يجب أن نفهم - أنهم يعنون بالمرحلة الأخيرة (نسج وتفصيل الفكرة العـــامة عند باتريك ومرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد) الإشارة إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، ذلك لأنهم عنوا بهذه المرحلة الأخيرة أن الذهن البشرى يتجه إلى تفصيل الفكرة العامة فى ذاته ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر الابداعى من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته فى مسألة التفاصيل ، ومع ذلك فنحن لا نجد عند هؤلاء أى حديث يشير إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحل التى تحدثوا عنهـــا لا تخرج إلى حيز التطبيق أو التنفيذ ، وأنها تشير فقط إلى خطوات ذهنية صرفة .

وبالمثل أرجعت النظرية السيكولوجية عملية الابداع الفنى إلى أساس ذاتى صرف وهو اللاشعور . حقا إن حديث يونج عن اللاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق إلى اللاحق ، وحديثه عن القلقلات الاجتماعية والنماذج البدائية قد يوحى بأن يونج اهتم بالأساس الموضوعى ، ولكننا سرعان ماتبين من حديثه عن الاسقاط والحدس أنه لا يقل ذاتيـــة عن فرويد الذى نادى صراحة باللاشعور الشخصى. والواقع أن تركيز أصحاب النظرية السيكولوجية على اللاشعور وهو عندهم ذاتى سواء أكان شخصياً أم جمعياً ، جعلهم يهملون عنصر الأداء أو التنفيذ ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها ، ثم هم لم يحدثونا بالاضافة إلى هذا عن كيف تتخارج الابداعات من اللاشعور إلى واقع فنى ملموس ، كما فشلوا فى بيان لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين دون آخر ، وفى بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها عن فنان إلى آخر .

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عامة أن نظرية الالهام أو العبقرية، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية ، قد أخفقت جميعا فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها، وما ذلك إلا لتمسكها بالجانب الذاتى وحده وإغفالها للجانب الموضوعى ، فلم تتناول مسألة الأداء أو التنفيذ ، ولم يفلح بعضها فى تفسير تباين الفنون بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً أسطورياً مرفوضاً، كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكولوجية فى تفسير لماذا يتجه فنان ما إلى الابداع فى فن معين دون آخر ، بينما أعطت نظرية الإلهام أو العبقرية تفسيراً غيبياً مرفوضاً أيضاً . وهكذا بقيت الإلهامات أو الأفكار أو الخيالات حبيسة الذات ، وأهملت أدوارا كثيرة كان من الممكن أن تقوم بها الدوافع وغيرها، واستبعدت تماما الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس

والبيئة والزمن . فلننتقل الآن إلى النظرية التى بنت نظرتهـــا على موقف موضوعى صرف وهى النظرية الاجتماعية .

• • •

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن النحن أسبق من الأنا ، وأن « أنا » الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له ؛ وأن الفن يمكن الأنا من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمع ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقـــدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل إصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره ، وذكر دوركايم أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ؛ ولا يبنى على خاطر العبقرية الفردية ،فالفنان لا يعبر عن الأنا بل عن نحن أى عن المجتمع بأسره .

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعى ، وأنه يتأثر بالأوضاع الإجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها . كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمـــل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الانتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى اتجاهات يحتاجها المجتمع . ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى أو

لاشعورجمعى. واستطالوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبعها أن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه السوسيولوجى والتاريخى للفن . وتحدثوا عن أصالة نسبية باعتبار أن الابداع الفنى ليس أكثر من تأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيا وصل الفنان من تراث فن سابق أو فيا وعاه من ظروف إجتماعية محيطة .

وذهب تين إلى أن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها ، وخلص إلى أن الجنس والبيئة والزمن هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى أو ذاك ، وأن الأختلاف بين الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع إلى إختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها وكذلك العصر والبيئة وعــوامل الوراثة ، ومعنى هذا أن الابداع الفنى محتم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة . وهكذا أصبح الفنان العبقرى لاينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه بطل منتظر . وهكذا أصبح المجتمع هو المبدع والموضوع معا وأصبح اللا إهتمام بالأنا أو الذات أمرا مألوفا عند أصحاب هذه النظرية .

ولقد ألفينا لهذه النظرية حينا تناولناها بالنقد والتعليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضرورية ، فلقد ألقت الضوء على أبعــــاد جديدة لم تذكرهـا النظريات الثلاثة الأخرى وهى الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل وبعد الأداء أو التنفيذ . كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الالهام أو العبقرية ، وتحدثت عن أصل الأفكار التى غفل عنه أنصار النظرية العقلية .

... ولكن هذه النظرية بتغافلها عن الأساس الذاتي وبهجومها على العقل الفردي لم تفلح في بيان كيفية قيام الإبداع الفني ابتداء من لاشعور جمعي أو عقل جمعي كما أنها لم تفلح في بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس : فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعي ، وهو لا يتميز بمفردة بوضوح الرؤيا وشدة الوعي وعمق التجربة ، ولا يعزى إليه أي تفرد الهم إلا في أنه يجيد حرفته ، ويتفوق في صناعته ، ويضفي عليها طابعا استطيقيا . نعم أن الإبداع الفني أداء وتنفيذ ولكنه أيضا خلق وابتكار واختراع في مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك الاختراع لابد أن ينفرد بها أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية في بيانه لأنها أهملت العنصر الذاتي في الإبداع .

والحق أن العقل فردي ، وسيظل كذلك ، وهو يتأمل موضوعاته وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر في وسطه ويتفاعل ويتعامل مع بيئة ذات المضمون الاجتماعي والتاريخي . ورغم ذلك فثمة تميز وتفرد بين عقل وآخر ، فالفردية لايمكن أن تمحى مهما طمستها الروح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية .

ومعنى نقدنا هذا هو أن النظرية الاجتماعية بتغافلها عن العنصر الذاتي تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعي) وهذه الفرضية لاسند لها من واقع أو علم ، وهي أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتماع في أيامنا هذه . وهي قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردي يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته إلى عقل جمعي ، لاندرى نحن ، ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أي نحو يعمل . ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر في تأكيد دور الأنا في عملية

الابداع الفني خصوصا في المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الأنا بذور النحن ، وبسبب ما قرره فنكلشتين من أن الأعمال الفنية هي من إبداع أو إنتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك إلى القول بأن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ... نحن نوافق بلاشك على تحميل الأنا بذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لانوافق ـ رغم هذا ـ على إغفال أهمية الذات في عملية الابداع الفني .

نحن بطبيعة الحال لانوافق على تطرف الذاتيين حينما يؤكدون على أن النشاط الفني هو من أبرز ضروب النشاط البشري فردية وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصالة الذوق والإحساس هي في صميمها واقعة ذاتية لاتقبل أية إحالة اجتماعية أو أي تفسير اجتماعي ، أو أن الفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردي أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان . أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد. ولكننا لانوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيقا حتمية لانلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية .. استطيقا تحدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكر تين فالواقع أننا لو وافقنا تين على أن للبيئة والجنس والزمن آثارها على عمليـــة الابداع الفني فإننا لانوافقه على طمسه الكامل لعالم الفردية . ومعنى هذا أن فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهـــذه العوامل ، ولـكنها يمكن أن تحتفظ بشخصيتها وطابعها الفردي رغم ذلك .

مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين جعلهم ينظرون إلى عملية الابداع الفني من زاوية واحدة متعامين بذلك عن سائر الزوايا ، وهـذا هو ما جعل

موقفهم عرضة للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى بهم إلى الوقوع فى نقاط ضعف عرضهم لم أيضا للنقد . ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال التالى : وهل يمكن للموقف الذاتى الموضوعى أن يفسر عملية الابداع الفنى تفسيرا كاملا ؟ وكيف يكون كذلك ؟ .

الواقع أن أى تفسير لعملية الابداع الفنى لكى يكون كاملا يجب أن يضع فى حسبانه كل أركان عملية الابداع ، التى تتكون فى رأينا من : منبع الابداع الفنى ، وعلته ، وكيفية حدوثه ، وتحققه فى الواقع بواسطة عنصر الأداء أو التنفيذ . وبمعنى آخر إن أى تفسير كامل يجب أن يجيب على الأسئلة التالية ويفسرها وهى :

١ — ما هو منبع الابداع الفنى ؟ أو من أين تأتى للفنان المبدع صور إبداعاته ؟ .

٢ - ما هى علة الابداع الفنى أى لماذا يبدع الفنان فنه ؟ .

٣ - كيف تحدث عملية الابداع ؟ .

٤ - كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى إبداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

إذا عدنا الآن إلى النظريات الأربع التى ولجت ميدان تفسير الابداع الفنى رأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانبا من الأسئلة المطروحة سابقا ، علاوة على أن اجابات بعضها كان بعيدا عن العلمية والواقعية ، أو لم تكن كاملة بحيث تتناول الاجابة على كل سؤال من جميع جوانبه .

فعن السؤال الأول أجابت نظرية الإلهام أو العبقرية بأن منبع الابداع

الفني هو قوة إلهية عليا ، أو وحي رباني ، أوقوى خفية سحرية ، أو شياطين ملهمة ، وبهذا المعنى يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أشبها لاله أوشيطان يتملكه ، يفيض عليه ، ويمنحه ابداعاته . ولقد رفضنا هذا القول الذى ردده أنصار هذه النظرية لأنه لايستند إلى واقع ، ولايفيد العلم ، ولايفسر الابداع بقدر ما يزيده غموضا وأسطورية. أما النظرية العقلية فإنها ذهبت إلى اعتبار العقل البشرى كمنبع للابداع الفنى ، وإن هذا الابداع لايخلو عن أن يكون صورة من الادراك العقلى ، وثمرة من ثمار الفكر المبدع . بيد أن أنصار هذه النظرية لم يتعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفكر الانسانى، فلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أوهى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة . أما أنصار النظرية السوسيولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضوع معا ، وأن الابداعات الفنية تنبع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شىء ، ومن هنا فقد تطرقوا إلى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى متشبع تماما بروح المجتمع ، ولقد بينا خلال نقدنا للنظرية السوسيولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ماهى إلا فرضية ميتافيزيقية لاسند لها من واقع أو علم وأنه لايمكن لنا تفسير عملية الابداع ابتداء من تلك الفرضية . أما النظرية السيكولوجية فلقد بينت أن الابداع الفنى ينبع عن اللاشعور الشخصى (فرويد ومدرسته) أو عن اللاشعور الجمعى (يونج) وقد قلنا من قبل أننا لايمكن أن نقبل أن يكون منبع الابداع الفنى راجعا إلى الجانب الحالك المظلم فى الأنسان (العقل الباطن أو اللاشعور) ، كما ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هى إلا فرضية ميتافيزيقية فى نهاية الأمر .

حصيلة الإجابة على السؤال الأول هى : رفض لإجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد لإجابة النظرية

السوسيولوجية ، وعدم قبول لإجابة النظرية السوسيولوجية، فلننظر الآن فى إجاباث هذه النظريات على السؤال الثانى المتعلق بعلة الابداع الفنى .

إن علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معين ، وبعبارة أخرى فإن الفنان يبدع لأن قوة خفية،أو وحى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع . أما علة الابداع الفنى عند أصحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أوعدة أفكار تطرأ على ذهـــن الفنان ، ولاتلبث أن تتخمر فى عقله ، ثم تتبلور لكى يتم مسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون . أو بعبارة أخرى أن الفنان الذى يتميز عقله بعوامل الأصالة والطلاقة والمرونة يحس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، أو إعادة صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، إيجاد الحل أو إعـــادة الصياغة فى صورة فنية مبدعة . أما علة الابداع لدى أصحاب النظرية الاجتماعية فتكمن فى أن المجتمع فى ظرف تاريخى معين ، يحتاج إلى مـــن يبلور الأبعاد الاجتماعية والتاريخية فى فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنان الذى يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضوحه وتركيزه ، لكى يكشف عن العلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الآخرون أيضا ، فى صوره فنية تشبع حاجة المجتمع آنذاك أما علة الابداع الفنى عند فرويد فتكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ،وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته . وهـذه العلة تكمن عند يونج فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جـــديد ، بأن يبـــدع فنا من الفنون .

ونحن بطبيعة الحال لا نقبل إجابة أنصار نظرية الالهام أو العبقرية ، لأنها تعود بسبب الابداع الفنى أو علته إلى أصول أسطورية تفر من كل ملاحظة وتهرب من أى تجربة . كما أننا نقرر أن إجابة النظرية العقلية لم يكن كاملا ، إذ كان عليها أن تحدد معنى الإحساس بالمشكلات ، هل يحس الفنان بالمشكلة داخل فكره فقط ، وتظل حبيسة عقله ، أم أنه ينتقى ويختار مشكلاته ويكتسبها من العالم الخارجى؟ أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنهـــا تغابت على المقصود الحقيقى من السؤال وهو علة الابداع الفنى لدى الفنان الفرد ، أو لماذا يبدع الفنان الفرد ، بإضفاء الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحديث عن عقل جمعى ولاشعور جمعى تبينا أثناء نقدنا للنظرية السوسيولوجية أنه مجرد فرضية ميتافيزيقية لا تكفى فى تفسير الابداع الفنى من مختلف جوانبه ومنها جانب لماذا يبدع الفنان. ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى وفنان فرد ، يتمايز عن غيره من الأفراد والفنانين ، مع التسليم بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، لكانت إجابتها أكثر دقة ، وأقرب إلى الروح العلمية. أما تفسير فرويد فهو تفسير غير مقبول، إذ لماذا بالذات مركب أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلا دراسة تجريبية ، وخلص منها إلى تقرير قضيته السابقة وهى أن الفنان إنما يبدع تحت تأثير ضغط مركب أوديب بالذات على نفسية الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط مركب أوديب واحد عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسية الفنان ضغوط اقتصادية أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية ... الخ . نحن لا نرفض أن يكون ضغط مركب أوديب على نفسية بعض الفنانين له أثره ، ولكننا ننكر أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الابداع الفني لدى كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا . يبقى لدينا الآن إجابة يونج عن

السؤال المطروح . ونحن لا نقبل اجابة يونج لأنه يتحدث عن تقلقل اللاشعور الجمعي ، إذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللاشعور الجمعي ، لا أساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتا فيزيقية . ثم لنا أن نسأل يونج هل لا يمكن الفنان أن يبدع فى فترات الاستقرار التى لا تتخللها أزمات اجتماعية ، الواقع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من الابداعات الفنية فى كثير من الفنون قد حدثت فى فترات أبعد ما تكون عن التقلقلات أو الأزمات الاجتماعية .

حصيلة الاجابة على السؤال الثانى هى رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسيولوجية ورفض لإجابة فرويد ويونج . فلننتقل الآن إلى إجابات هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفنى .

أجاب أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلاءم مع وجهة نظرهم ، فذهبوا إلى أن الابداع الفنى يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو ارادة فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو إرادة . يقول نيتشة : حينما تقتحم نشوة الوجد الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتمحى ارادته أمام انفجار فجائى عنيف للحرية والقـــوة والألوهية . ويقول فى موضع آخر : حينما يهبط على الإنسان الالهام المفاجىء يخيل إليه أنه أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن يصغى ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل ... وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار . ويقول ديلاكروا أن الإلهام صدمة كالانفعال ، وحال الملهم فى لحظة الالهام

كمال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو إتيان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه، ويدخل فى الميدان شىء جديد . . . وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور . وفى نفس المعنى يقول برجسون : إن الإبداع انفعال ... وهو يعنى إندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى رقود الفكر . ويؤيد فليكس كلاى هذا القول فهو يذهب إلى أن اللحظات الإبداعية تحدث فجأة وتكون مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة .

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قدمــوا وصفا أسطوريا غيبيا حينما تحدثوا عن محو إرادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار فجائى للحرية والقوة والألوهية ، وحينما قرروا أن الإلهام كالبرق الخاطف . والواقع أن الوصف الكامل لعملية الإبداع يقتضى الخوض فى لحظات ما قبل الالهام ، أو فى الارهاصات المؤدية إليه ، كما يقتضى الخوض فى لحظات ما بعد الالهام أى لحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ.ذلك أن الابداع ليس إلهاما وحسب بل هو إلهام ثم أداء ، ومن قبل الالهام تقوم لحظات أخرى من التفكير والمعاناة فى موضوع فنى ما ، إلا أن أنصار هـذه النظرية اكتفوا بوصف لحظة الالهام دون أن يعنوا أو يشيروا إلى وصف ما يحدث قبل تلك اللحظة وبعدها ، فجاء قصور وصفهم واضحا .

أما أنصار النظرية العقلية فلقد أنكروا حدوث الإلهام فجأة ، ورأوا أن الإلهام وأعمال يتجمع تدريجيا ، وأن الإبداع الفنى لا يمثل حركة هـــوجاء غير متزنة بل هو انضباط واتزان ، وأنه ليس ثمة ظهور لإلهام مفاجىء ما لم

تسبقه جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، وأن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطـــاءه فرصة التضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية البـــاحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة كأنمـا فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام . وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للالهام بالمعنى العقلى هى شدة الإنصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتـــأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم .

ولم يكتف أنصـــار هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا إلى وصف كيفية حدوث الإبداع الفنى فى الفكر على مراحل أربع هى : مرحلة الاستعداد والتأهب ، ومرحلة الإفراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وأخيراً مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يقابلها عند جيلفورد وولاس على التوالى : مرحلة الإعداد ، ومرحلة التخمر ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيرا مرحلة التحقيق ، فالفنان المبدع تتلور لديه عدة أفكار أولا ، يتم تخمر فكرة منها فى عقله ثانيا ، ثم يكتشف الفكرة العامة ثالثا ، وأخيرا يفصل تلك الفكرة العامة فى أجزاء أو تفاصيل . ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم فى الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الأخيرة ، وليس يمكن أن تؤدى من مرحلة التحقيق أو مرحلة نسج وتفصيل الفكرة العـــامة إلى أنها خاصة بالتنفيذ أو الأداء .

وإذا تعمقنـا إجابة أنصار النظرية العقلية عن السؤال المطروح لوجدنا أن تلك الإجابة كانت ناقصة ، حقا إنهم وصفوا لحظات ما قبل لحظة الإلهام ،

أو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة . ووصفوا مراحل تكوين الفكرة المبدعة في الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحدثوا عن وصف عملية الابداع بعد كشف الفكرة المبدعة ونسج تفاصيلها في الذهن ، أعنى أنهم لم يصفوا لنا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة في مادة ما ، ولم يخبرونا عما إذا كانت الأفكار المبدعة يصيبها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الالغاء . كذلك لم يحدثونا عن كيفية قيام الفكر المبدع ذاته ... هل هو كامن في العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ما هو فطرى بما هو مكتسب . ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حدوث الابداع الفنى لم يكن كاملا .

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا إلى أن المجتمع هو المؤلف والمبدع وهو في نفس الوقت موضوع الابداع ، فمن المجتمع إذن تبدأ عملية الابداع وإليه تنتهى . وهم يرجعون في نظريتهم تلك إلى الاستعانة بتاريخ الفن : إذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر إسم مبدعه ، ولم يكن الانتاج الشعرى أو المعمارى في البدء إنتاجا فرديا ، بل كان إنتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والأغانى الشعبية بمثابة إبداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر .

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثا عاما لا تحديد فيه ولا وضوح ، وهو أيضا لا يبين لنا كيف تتم عملية الابداع الفنى من بدايتها إلى منتهاها ، وليس صحيحا أن الابداعات تنشأ هكذا من المجتمع بلا تحديد ، وإنما الصحيح والمحدد هو أن أفرادا من أفراد المجتمع ، تميزوا عن العامة بسمات ، واتصفوا

بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ؛ هم الذين يبدعون . ومن هنا لا بد لنا أن نمضى مع أنصار هذه النظرية لكى نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ، وكيف يمكن أن يبدأ الابداع الفنى من مثل هذا الفنان .

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل إنه يمثل المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ،وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل أصدقائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . فالفنان إذن لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى ، وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الأعمال الفنية فى نهاية الأمر وليس الفنان، وما الفنان العبقرى فى نظر أنصار هذه النظرية إلا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقبها، وأن حظه من العبقرية الفنية إنما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره . وفى طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية إلى أن اختلاف الفنانين فى طريقة إبداعهم لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم ، بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ، والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانفعال : الانفعال ليس

هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان ، بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل صانع ، فالفنان مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال ، إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، فالفنان ليس شخصا شاذا ، وكأنما غدا عجيبا ، غريب الخلقة ، أو رجل الهامات فوقية ، بل هو شخص محترف يقوم بانتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة . وهنا يقرر آلان أن على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج الجمعي ، ويقول مبينا أهمية التنفيذ ودور المادة ، وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع . وهاهنا يتقدم إلينا الفنان على أنه صانع لا رجل إلهام ، يبتكر ما يبتكر بواسطة العمل والاقدام على التنفيذ والتحقيق على مادة ما .

والفنان طبقا لهذه النظرية أيضا ليس أصيلا أصالة مطلقة ، وهو لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيما وصله من تراث فني سابق ، أو فيما وعاه من ظروف إجتماعية محيطة . ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية فمن المحال أن تنشأ أي صور فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحي أو الالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخي ، والذي تكون موجودة فيه من قبل في مستوى أقل أو بصورة غامضة .

أما عن كيف يبدأ الابداع الفني من ذلك الفنان الذى أوضحنا صورته كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وهذا العقل لا يتأمل موضوعاته ، بل تختمر فيه لاشعوريا الأفكار ذات المصدر الاجتماعى والتاريخى . ولما كان الناس كلهم حاصلون على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلقد فشل أنصار هذه النظرية فى بيان ما يتميز به الفنان عن سائر ما عداه من الناس أو لعلهم شاءوا ألا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لا يعطوا أهمية للفرد أو الأنا على المجتمع أو النحن ، وحتى لا يظهرون أن ثمة تساوقا بين الفرد ومجتمعه . أضف إلى ذلك أن العقل الجمعى لا يعدو أن يكون فرضية ميتافيزيقية لا توجد وجودا وضعيا فى المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الابداع من هذا العقل الجمعى ، وكيف تتمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الابداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الأقل ، كما أنهم لم يفلحوا فى بيان طبيعة هذا العقل الجمعى ، ولا على أى نحو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عندهم غامضة إلى حد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقل فردى ، وأنه يتشبع ويستقى أفكاره من خلفيات سوسيولوجية وتاريخية لكان الأمر سهلا هينا ، إلا أن عسكهم بهدم كل روح فردية ، وطمس معالم الفردية فى عملية الابداع ، هو الذى قادهم إلى مثل هــذا الغموض والاضطراب مع أن الأصل والهدف الأول من نظريتهم هى توضيح عملية الابداع الفنى وتفسير أركانها .

إلا أننا نوافق أنصار هذه النظرية فى وصفهم لحظات الابداع بعد تخارج الفكر المبدع من العقل الجمعى إن كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا فى تعليقنا ونقدنا على هذه النظرية أنها تناولت بالشرح والاهتمام جانب التنفيذ أو

الأداء ، فالابداع ليس إلهاما فقط وإنما هو قبل كل شيء أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب فى نفس الوقت أن يكون الفنان رجل عمل وصناعة ، لا رجل فكر نظرى فقط ، أو رجل انفعال وخيالات .

إذا أردنا الآن أن ننقد ما قرره أنصار هذه النظرية فى الاجابة على السؤال المطروح لقلنا : إن هذه النظرية فشلت فى بيان كيفية صدور الفكر المبدع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالإضافة إلى أن العقل الجمعى ذاته ليس أكثر من فرضية ميتا فيزيقية يمكن الشك فيها وفى وجودها ، ولكنهم نجحوا فى وصف جانب التنفيذ أو الأداء الذى تغافلت عنه النظريات الأخرى، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت أن العقل فردى ، ومنه تنتج الابداعات الفنية ، مع التسليم بأن العقل الفردى يحمل خلفيات اجتماعية وتاريخية ، لكان حديثها أوفق وأكثر تحديدا ودقة فلننتقل الآن إلى إجابة أنصار النظرية النفسية .

عن سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الابداع ؟ أجاب فرويد بالتسامى أو الاعلاء Sublimation ، وذلك التسامى يؤدى عنده إلى إظهار عبقرية فى الفن أو فى العلم ، كما أنه يعد بمثابة الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى. والتسامى الفرويدى يدفعنا إلى الحديث عن الدافع الشبقى فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية تسامى أو إعلاء . والواقع أن قول فرويد بالتسامى يتفق مع تصوره للشخصية ، إذ هذه الأخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الأنا والأنا الأعلى والهى: والأنا

تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم . ومن هنا فالصراع دائم بين هـــذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى التكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد إسم الآليات منها : القمع والكبت والتسامى .

ولقد بين فرويد دور التسامى عند ليوناردو دافينشى فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطه المهنية أو العملية ، وبمعنى آخر فقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى إلى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى وليست ذات طبيعـــة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من الليبدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة وهكذا تسامى ليوناردو بالجزء الأكبر من حاجاته الجنسية إلى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا ممتازا فى خدمة فنه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم إلى العـــالم معارف وفنون ذات قيمة اجتماعية وثقافية رفيعة .

ذكر فرويد إذن أن التسامى يؤدى إلى امتياز فى فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يؤدى التسامى إلى مثل هذا الامتياز ، وما إذا كان يؤدى حقا إليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما إذا كان التسامى يؤدى فعلا إلى تفريغ الطاقة الشهوية أم لا ، كما ذهب ليفين إلى أن التسامى لا يؤدى إلى إفراغ الطاقة الشبقية ، وأن الطاقة الشبقية لا يمكن إفراغها بواسطة إبدالها بهدف أو أهداف أخرى ، وإنما هى تفرغ بواسطة إشباعها هى ذاتها . ومعنى هذا أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا بإشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع

البحث أو المعرفة ، وهنا يفقد التسامى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف بهدف أسمى وأعلى قيمة .

وإذا سلمنا مع فرويد ـ رغم ذلك ـ بأن التسامى يؤدى إلى امتياز فى فن أو علم ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ فإن نظرية فرويد تظل قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية ... فافرض أن فنانا ما كان يحمل فى نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى ابداع الشعر أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى . وهذا يعنى أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامى الفرويدية ، فلن نتمكن بهذه النظرية من أن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما إلى فن معين دون آخر . ولماذا أدى إلى امتياز فى إطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز فى نوع آخر من الفن وكيف يؤدى إلى امتياز فى الفن دون العلم أو العكس ؟ ضف إلى ذلك أن التسامى ـ إذا قبلناه ـ لا يرتكز إلا على جانب واحد من جوانب عملية الابداع ، ولا يفسر كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الأداء أو التنفيذ مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الإبداع الفني داخل النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الابداع من ألفها إلى يائها فلننتقل الآن ليونج كى نرى إجابته على السؤال المطروح .

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعى ، ولكننا سرعان ما نتبين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تبتعد تماما عن الواقع الاجتماعي

ذلك أن يونج يذكر أن مهمة الواقع الاجتماعى ليست إلا مهمة الدفع إلى الابداع ، ففى فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب الليبدو إلى داخل الذات ويتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها . وعلى هذا تكون مادة الابداع هى اللاشعور الجمعى ، الذى ينحدر من السلف إلى الخلف ، ويستمر عبر الأجيال .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ، ويعود القهقرى باحثا فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية ، وهذه الأخيرة هى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر . ويذهب إلى أن الاسقاط هو السبيل إلى الابداع ، وهو عنده عملية نفسية يحول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لاشعوره هى قوة الحدس . وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ، ويخرجه من نفسه ، واضعا إياه فى شيء خارجى هو هذا الرمز .

وهكذا يكون يونج قد بين كيفية حدوث الابداع الفنى بانسحاب الليبدو من العالم الخارجى ، وارتداده إلى داخل الذات ، وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى ، التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية ، واستعان بعملية الاسقاط التى ترتكز عنده على قوة الحدس . وهذا الحدس إنما يميز الفنان والعباقرة ، وهو الذى يمكن الفنان أو العبقرى من أن يكتشف وأن يبدع ، وهو فطرى عند يونج ، وبسببه يوضع الفنان والعبقرى فى نطاق ما أسماه بالقسم الكشفى ، الذى يغاير ويباين القسم السيكلولوجى الذى ينضم إليه عامة الناس دون الفنانين والعباقرة .

ولنا الحق في أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس واللاشعور الجمعي واحد إلى قسم سيكولوجي وآخر فني ؟ أو إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج هي أن أتباع القسم الأخير يتمتعون بالحدس في حين لا يمتاز اتباع القسم الأول بذلك ولكن كيف يمكن أن نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهي فكرة غامضة لا تحديد لها ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها وعملياتها وخواصها ؟

وإذا تغاضينا عن ذلك ، ونظرنا في فئة الفنانين وجدنا أن من حقنا أيضاً في أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين إبداع الفنان وإبداع غيره من العباقرة مع أنهما يتمتعان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز بين إبداع فنان وفنان آخر ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الاجتماعي. ولكن اعترافه بهذا الواقع ليست له الاهمية واحدة هي مهمة الدفع إلى الابداع ، ولكن وصف يونج للخطوات الإبداعية التالية خالية تماما من كل نظرة واقعية أو علمية ، فهو لايلبث أن يتحدث عن الاسقاط ، والحدس ، وانسحاب الليبدو وارتداده داخل الذات والبحث عن نماذج بدائية داخل اللاشعور الجمعي وغير ذلك مما لا يخضع لواقع أو علم ، بالاضافة إلى إهماله التام لعنصر الأداء أو التنفيذ ، مع أننا ذكرنا من قبل أن الابداع الفني لايمكن أن تكتمل صورته بدون وصف لحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ .

ويتضح من الإجابات السابقة ، أن جميع النظريات فشلت في بيان كيفية حدوث عمليـــة الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : فاقتصرت نظرية الإلهام أو العبقرية على وصف لحظات الإلهام وصفا أسطوريا وأهملت تماما لحظات ماقبل

الإلهام وما بعده من لحظات أو فترات تصف عنصر الأداء أو التنفيذ . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن كيفية حدوث عنصر الأداء أو التنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها فى إعطائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ ، والصراع مع المادة ، وأهمية العمـــل ، إلا أنها فشلت تماما فى بيان كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أولا شعور جمعى . أما النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفها لعملية الابداع على فكرة التسامى (عند فرويد) وعلى انسحاب الليبدو وارتداده إلى الذات ، والاعتماد على الاسقاط والحدس (عند يونج) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لها النقد المناسب بالاضافة إلى أنها لم يتحدثا أطلاقا عن وصف لعنصـــر الأداء أو التنفيذ . فلننتقل الآن إلى السؤال الرابع والأخير وهو : كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى إبداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

واضح تماما أننا لسنا بحاجة إلى استعراض إجابات النظريات المفسرة للابداع الفنى على هذا السؤال ، إذ أن الاجابات كلها اتضحت مما سبق ، وحصيلتها النهائية أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية أغفلت جميعها لحظات تخارج الابداعات وتحققها فى إبداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالى لم تكن محتاجة إلى التطرق فى الحديث إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، مما نتج عنه فى النهاية إهمال كامل لدور المادة التى تتشكل فيها سائر الابداعات . والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هى التى أماطت اللثام عن مثل هذه الأمور ، وأعطتها الأهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المادة فى الابداع الفنى ، وألقت أضواء كبيرة على عنصر الأداء

أو التنفيذ ، وتحقق الابداعات الفنية وتخارجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة ، لكنها فشلت فى بيان تنوع وتمايز الفنون والأساليب لسبب سنذكره فيما بعد وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاطار Framework.

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الآنفة قد فشلت فى إعطائنا تفسيرا كاملا لعملية الابداع الفنى ، أو وصفا شاملا لمعطياتها ومقوماتها ، بحيث يمكننا القول بأن أى نظرية منها لم تفلح فى بيان وتفسير عناصر مشكلة الابداع الفنى من ألفها إلى يائها . والسبب فى ذلك هو أن كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعى الذاتى فيما عرضته أو وصفته أو فسرته ، فتمسك بعضها وتطرف فى الموقف الذاتى ، وتمسك البعض الآخر وتطرف فى الموقف الموضوعى ، وقد قلنا من قبل أن أى تفسير كامل لمشكلة الابداع الفنى لا يمكن أن ينجم إلا عن موقف موضوعى ذاتى ، ولكن هل يمكن فعلا للموقف الموضوعى الذاتى أن يفسر عملية الابداع الفنى تفسيرا كاملا ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يكون ذلك ؟

نحن نرى من جانبنا أن مشكلة الابداع الفنى يمكن أن تفسر تفسيرا كاملا شاملا من موقف موضوعى ذاتى ، ذلك الموقف الذى أوضحنا طبيعته فيما سبق والذى رأينا أن أهم سماته تتركز فى تفاعل الذات والموضوع واتحادهما معا فى كل ابداع فنى . وعلينا الآن أن نبين كيف يتم ذلك ، وكيف يكون ؟

نحن نرى أولا : أن العناصر الرئيسية فى الذات المبدعة تتكون من العقل والنفس والحواس ، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وهى كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية ، طبيعية أو مواد أو أدوات توجد وجودا واقعيا خارجيا . ونرى ثانيا : أنه لا يمكن الفصل أو البتر

بين المجموعة الأولى من العناصر وبين المجموعة الثانية ، إذ المجموعتان متفاعلتان متداخلتان فى مجال واحد متماسك لا نستطيع أن نميز فيه بين عنصر وآخر. ونرى ثالثا : أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شيء ، فلا وجود فى عملية الابداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية وما شابه كل ذلك من أساطير وخرافات أفاض فى وصفها وبيان تأثيراتها أنصار نظرية الالهام أو العبقرية . ونرى رابعا : أن تمايز الفنون واختلافاتها من فنان إلى آخر إنما تعزى إلى ما يسمى بالاطار . وهنا يجب أن نتوقف عند فكرة الإطار هذه قليلا ، إذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم نبين تفسيرنا الشامل لعملية الابداع الفنى ابتداء من هذه النقاط الأربع الآنفة .

الواقع أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى ؛ فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا وتلتحم وتنتظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه أو تماثل ، فخبراتى بتذوق الأعمال الفنية تلتئم فى كل أو فى إطار إستطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى إطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهداتى للكتب تلتئم مكونة إطارا خاصا ... وهكذا فنحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أى فعل آخر .(١)

والإطار يساهم فى تنظيم الإدراك والتذوق ، فمن حيث الإدراك نلاحظ أن موضوع إدراكى مهما كان جديدا فإننى أعرفه . وتفسير ذلك أن الإحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء فى الذهن ، بل استجابة معينة للاحساسات الراهنة . ومن ثم فلا بد

١ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ١٦٠ .

من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي (١) . أي ينظر إلى إدراكه الحالي فيضعه في إطاره الذي اكتسبه من قبل ، ومن هنا تنتظم الإدراكات في أطر Frameworks أو تصنف حسب إطار كل منها ، ولعل هذا هو ما عناه كوفكا Koffk. K. حين ذهب إلى أننا ندرك العالم منظما لا مجرد مجموعة من الإحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم - يقول كوفكا - هو عملية التصنيف ، وهو لا يعني بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية ، وإنما يعني بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها (٢) .

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الادراكات قائما بالفعل ، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن « أصناف » ندرك الأشياء من خلالها فنتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف ، لذلك لا أرى شيئا أخضر سميكا ولكني أرى كتابا ، وأرى مجلة ، وأرى سريرا ، مهما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل ، فالصنف يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء أي يكون بمثابة إطار معين يضفي على هذه الأشياء دلالة معينة بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة .(٣)

ويجب أن نضع في إعتبارنا أن الأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر بدورها على ما نختزن من معلومات ، وما نتلقى من مدركات ، فلقد لاحظ مصطفى سويف أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن

---

١ - يوسف مراد ، مبادىء علم النفس العام . القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٣ .

(2) Koffka; K. : Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. p. 349.

٣ - مصطفى سويف : المرجع السابق ص ١٥٦ .

يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوانينه ، بل هم يعارضون فى تسميته بالعلم ويقولون انه مجرد تأمــــلات ، كما لاحظ أن رأيهم هذا كفيل بأن يجعلهم يرفضون كل البحوث السيكولوجية القديم منها والحديث . والواقع أن هناك بحوثا تطغى عليها الصبغة التأملية إلى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحـــديثة التى تمهد قواعد صالحة لإقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة ، وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون فى أذهانهم إطارا يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديدا فيزيقيا ، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها فى صـــورة فسيولوجية غالبا .

ضف إلى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة فى أطـر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهما معينا غير الفهم الذى يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين ، فسقوط الأمطار خـير ، وهبوب العواصف الرملية الموجاء معناه بعض الشر عند الأولين ، وهو عند الآخرين يعنى الاضطراب فى أحوال الضغط الجوى والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظاهرات الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين ، وعند أنصار اليمين عنه عند أنصار اليسار . وكذلك الأمر فى كل الظواهر ، إذ أن كل ظاهرة ، وكل فعل ، وكل شىء ، تختلف دلالته باختلاف الأطار لدى متلقيه (١) .

١ — نفس المرجع : ص ص ١٥٧ — ١٥٨

هذا من حيث الادراك ، أما من حيث التذوق فيلاحظ أن تذوقنا للأعمال الفنية ليس سوى تنظيم لادراكنا لهذه الأعمال داخل أطر إستطيقية نحملها فى مجالنا النفسى . وإذا كانت عملية التنظيم تبدو فى حالة الفهم العلمى أوضح منها فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، فى حين أن العمل الفنى لا يكون مجردا تماما ، بل تضاف إليه تعابير وأحاسيس وصور يجعل تلقيه أقل وضوحا من تلقى التصورات المجردة .

وينجم عن إطلاعنا للأعمال الفنية أو مشاهداتنا لها تكون أطر لها فى الذهن . وكثيرا ما يقول المتذوق إن هذا العمل الفنى غير موافق للذوق السليم . وما الذوق السليم فى هذه الحالة سوى الاطار الاستطيقى المنظم لإدراكنا للعمل الفنى . ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالبا ما يقاومون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل : ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة فى تاريخ الفن ، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النبيذ ينبغى أن يكون معتقا . ثم تمضى فترة ما ، وإذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإطار يستطيع أن يقدم حلا لا بأس به ، فاختلافى معك بسبب هذه الصورة من صور بيكاسو لا يكون بصدد أن بها اللون الأحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلا باللون الأحمر إلا إذا كان أحدنا مصابا بالعمى اللونى ، وهذا استبعده ، إنما يكون إختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إليها ،

هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ، أى تتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما نتذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فنى آخــــر . ومن الملاحظات الجديرة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين إلى بحوثهم عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فإنهم لايحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطون من قدره (١) .

ويمكن تحديد أهم خصائص الإطار فيما يلى : —

١ — إن الإطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك ، والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم .

٢ — إن كانت العادات توضح هذا الأساس الدينامى ، إلا أنهما لا تمثل الإطار من كل جوانبه ، فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجـــمود أو الصلابة ، بينما يمتاز الإطار بالمرونة ، فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو إلى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فإنها لا تنتظم تماما ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات ، وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

٣ — إن علاقة الإطار بالأنا ليست معرفية أصلا وإنما هى دينامية ، فأنا لا أدرك هـــذا الشىء على أنه كتاب لأنى أتذكر بوضوح أننى رأيت

---

١ المرجع السابق : ص ١٥٩ .

ما يشبهه من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هـذا الذى أراه « كتاب » ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة ، فعقل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أوضح فى عملية التعبير اللغوى، فممـا لاشك فيه أننى عندما أتكلم إنما أمارس فعـلا منظما ، والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار اللغوى الذى اكتسبته باكتسابى اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته .

وسنعطى الآن بعض النماذج التى تدور كلها حول اكتساب الاطار ، رغم إختلاف جزئيات السلوك من فنان إلى آخر : —

١ — ليوناردو دافنشى :

كان ليوناردو فى أيام طفولته الأولى منغمسا بمشاهدة الطبيعة ،والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها فى أعمال فنية مبكرة منها الرسم والنحت والتصوير ، إلى درجة أنه كان يقضى الأغلبية العظمى من أيام سنى حياته الأولى فى النظر والتأمل والرسم والتصوير ، ولقد عبر ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة .. يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة عـلاقة قرابة ومودة ، يشاهدها ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط » .

ويقول فى عبارة أخرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأحر بالانسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها بدلا من الإتجاه إلى الذين أخذوا عنها »

ويقول فى فقرة ثالثة :

« لاحظ وجوه من تقابلهم فى طريقك من الرجال والنساء ، كيف تبدو فى رشاقة ورقة وظرف » .

ويقول فى فقرة رابعة :

« بعد أن تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم الأشياء والأجسام والأشكال ، فلابد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن تكون دائب الملاحظة أثناء سيرك وتنقلك . . . وعليك أن تداوم على إستيعاب كل ما تراه فى طريقك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التى تحيط بسلوك الناس وأحوالهم ، وهم يتحدثون أو يتشاجرون ، أو يضحكون ، أو يتداعبون ، أو يتنازعون ، أو يتحاربون . وارقب حركة الناس التى يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ، ومظهر وحركة العابرين من المارة ، وكذلك هؤلاء الذين يحاولون فض النزاع ، وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ، فى كراسة صغيرة . . . واعمل على المحافظة على هذه التخطيطات بعناية كبيرة ، حيث أن الأشكال والحركات للأجسام كثيرة لا حصر لها ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعى ذلك كله . ومن أجل هذا لابد لك أن تحتفظ بتسجيلاتك للحركات والأوضاع كمرشد واستاذ لك » .

ويقول فى فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفكره لابد ان يشبها المرآة التى تستقبل ألوان المرئيات التى تنعكس على سطحها ، بينما تنشغل دائما بصور الأشياء التى أمامها ، ومن أجل ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه فى عمله متوقف على عملية مداركه ، وإمكانيات فهم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها . وليكن فى

علمك أنك سوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها فى مخيلتك » .

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود . ودليلنا على ذلك — غير ما سبق — هو هذا النص الذى يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو . يقول ليوناردو:

« الضوء — الظلال — الألوان — التجسيم — الأجسام — الوضع — البعد — القرب — الحركة — السكون ، هذه هى الخلفيات الجيدة والمزايا العشر للتصوير » .

نعم إن النص السابق يبدو انه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضا كان يقود ليوناردو فى ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة عادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقة تعينه على الدقة فى فنه ، فحين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فإنه يشاهده من حيث قربه أو بعده ، وألوانه ، وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله ... الخ .

ويبدو أن ليوناردو لم يكتفى بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة ومن عدة أبعاد - أى مشاهدة موجهة - وإنما كان يشاهد أيضا ويلاحظ منذ طفولته اللوحات الفنية ، وأعمال التصوير والنحت ، التى كانت منتشرة فى بيت أبيه من جهة ، وفى كافة أرجاء المدينة وإيطاليا بوجه عام من جهة أخرى كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول نقدها أو محاكاتها ، وحين شب أكثر اهتم بدراسة الفن القديم المجسم فى أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة تفاصيلها والتدرب على الإتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها فى ذاكرته ، وإظهارها فى أعماله الفنية المبكرة . ولا

أدل على اهتمام ليوناردو بالدرس والتحصيل والأخذ عن القديم من قوله :

« إنه لخير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجا لك ، من أن تقفز طفرة إلى التجديد » .

ويقول مبينا أهمية الدرس والتحصيل :

إنى اقول لك .. أيها المصور الناشىء .. إذا أردت الحصول على درجة مرموقة فى الفنون ، فأعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة والأعمال الفنية ، مبتدءا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال إلى الخطوة الثانية ، قبل أن تتم استيعابك للخطوة الأولى ، وتسجيلها فى ذاكرتك ، والتدرب عليها عمليا فى مذكراتك ، فاذا ما حدت عن هذا الطريق ، فقد اضعت وقتك سدى ، أو بطريقة أخرى فإنك قد أطلت طريق دراستك ، على أننى ألفت نظرك إلى انه من الخير لك أن تكتسب نشاطا وجدة وخبرة من أن تلجأ إلى السرعة فى الآداء .

حينما رأى الأب أن إبنه ليوناردو الطفل ، ينغمس فى أعمال التصوير والرسم والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الأعمال الفنية للآخرين ، وجد أن خير طريق لإبنه هو أن يتجه فى هذا الاتجاه الذى يميل إليه ، والذى يأخذ معظم وقته . حينئذ جمع الأب نماذج من أعمال الإبن ، وعرضها على أندريا ديل فيروكيو الصائغ والمصور والنحات والمعمارى والموسيقى ، وتجمع الوثائق على أن ليوناردو قد التحق بمرسم الاستاذ أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أى حينما كان ليوناردو فى الثانية عشرة من عمره . ونستنتج من هذا أن ليوناردو ربما بدأ اهتماماته بالطبيعة ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للأعمال الفنية للآخرين فى سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الأب من أن يجمع نماذج

كثيرة له ، ويقدمها إلى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد فى عامه الثانى عشر .

لمس الاستاذ بشائر نجاح ليوناردو فى النماذج المقدمة له عن طريق والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسمة عام ١٤٦٤ كما ذكرنا من قبل . ولقد كان المألوف فى إيطاليا فى ذلك الحين ، أن يتلقى الناشىء أصول الفن على أستاذه فى مرسمه، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنية الخاصة بالأساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل فى المرسم صبيا ، يداوم على مشاهدة الخطوات التى يقوم بها الأستاذ فى الإعداد للصورة ، أو التمثال ، أو التخطيط الهندسى ؛ والتكوينات المبدئية لعمل من الأعمال ، وإجراء اللمسات الأولى، ومتابعة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم العمل الذى يداوم الأستاذ على تنفيذه ، وإخراجه ، فى الصورة والنتيجة التى يرتضيها .

وتبدأ الدراسة فى المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحاكاة والتقليد الأمين ، إلى أن يصبح التلميذ قادرا على التحكم فى أداء اللمسات بالقلم أو الفرشاة أو الازميل أو الأدوات الهندسية، وعندئذ ينتقل التلميذ إلى مرتبة عناية أستاذه به ، وفى هذه الحالة يعهد الأستاذ لهذا التلميذ بالعمل فى تجهيز صورة ، أو تمثال ، أو مشروع ، أو وضع اللمسات الأولى التى توفر من وقت الاستاذ وجهده. ثم يتم الأستاذ العمل الفنى بعد ضبطه وإحكامه ، على أساس التجهيز والاعداد الذى قام به تلميذه الأمين . وشيئا فشيئا يستوعب التلميذ أصول العمل الفنى إلى أن يصبح قادرا على أدائه من البداية إلى النهاية . وحينذاك فإما أن يستمر ملحقا بمرسم الاستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، وإما أن يستقل بنفسه فى مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميذ ، يتلقون عنه بمثل الطريقة التى مارسها . وكان التلميذ فى مرسم الأستاذ فى ذلك العهد، يلازم أستاذه ملازمة الإبن ، لا يفترق عنه بل أن بعض أولئك التلاميذ كانوا يعيشون فى مرسم أستاذهم، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة عن الأستاذ فى مختلف الفنون

تدرج ليوناردو فى السلم الفنى ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه، وساعد

أستاذه فى كثير من الأعمال الفنية ، وتلقى نقده وتوجيهاته ، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسم التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة من الناشئين تحت اشراف الاستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا . يقول ليوناردو :

« إن العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل فى وحدة وإنفراد لعدة أسباب :

١ — ما يعترى الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ، لأن الشعور بالخجل سوف يدفعه إلى الدراسة الجدية والعناية لبلوغ مرتبة الاجادة.

٢ — إن المنافسة سوف تكون عاملا لحفزك ودفعك لبلوغ المرتبة التى بلغها هؤلاء الذين نالوا الاعجاب والتقدير أكثر منك . وهذا الاعجاب بهم سوف يحثك ويدعوك إلى اللحاق بهم .

٣ — سوف تتهيأ لك فرصة الإفادة من رسومات من هم أقدر منك مكانة فى الرسم ، وإذا ماكنت أحسن منهم ، فسوف تفيد من معرفتك لاخطائهم فلا تقع فيها ، فى حين يغريك إعجابهم بعملك بمحاولة الحصول على المزيد » .

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا (نقابة للفنانين الفلورنسيين) وأتاحت له تلك العضوية الاتصال بغيره من الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لاعماله .

وفى مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية منها صوره العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة السيدة والطفل وصورة البشرى ، وصورة الملاك ، وصورة جنيفرادى بنشى وصورة لوحش

خرافى ، وصورة لفلاح إيطالى . وقد أجمع ناقدوا الفن على أن الأعمال السابقة ليوناردو متأثرة فى كثير من تفاصيلها وجزئياتها وأسلوبها وطريقة إعدادها بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو .

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لاينفصل عن الفنون ، إلا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ، وللحاجات الفنية . والحق أن ليوناردو - بعد انفصاله عن مرسم فيروكيو كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفنى أثناء آدائه ، لكى يبحث أكثر ، ويعرف أكثر ، ويقوم باطلاعات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الألوان ومزجها ، واستحداث لون جديد ، والإستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ، ثم يعود إلى تكملة عمله الفنى الذى تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة علوم فى خدمة فنه . ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« تعمل العبقريات قليلا وتفكر كثيرا »

وفى قوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مزاولة التصوير أو التدرب عليه »

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الإطار من مشاهداته وملاحظاته وقراءاته الموجهة ، ومن خلال عمله فى مرسم فيروكيو ، ومن خلال عضويته بنقابة الفنانين الفلورنسيين ، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات فى خدمة فنه بعد أن اكتسب هذا الإطار بطريقة دينامية .

٣ - كيتس John Keats

يقول كيتس فى الخطاب رقم ٣٥ إلى رينولدز فى ١٨١٧/٢/٢٢

« من بين الكتب التى أحملها معى مجموعة قصائد شكسبير ، ولم يحدث أبداً أن وجدت قدرا كبيرا من الجمال مثلما وجدت فى السونيتات » .

ويقول فى خطاب إلى هيدون فى ١٨١٧/٥/١١ .

« أننى أقضى ثمانى ساعات يوميا بين القراءة والكتابة » .

ويتحدث فى الخطاب رقم ٣٢ عن : قصيدة شيلى « ثورة الاسلام » ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير .

وفى الخطاب رقم ٥٠ يتحدث عن محاضرات هازلت فى الشعر ، ويقول إنه سوف يواظب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه.

وفى الخطاب رقم ١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لهوراس .

ونلاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية كثيرة :

ففى خطاب واحد أرسله فى ١٨١٧/٤/١٥ نجد عبارة من « سيدين من فيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٤/١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » ونجد عبارة من « العاصفة » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٥/١٠ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٥/١١ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع »

وثلاثة عبارات من « الملك لير » وعبارة من «العاصفة »(١) .

ويلاحظ ريدلى Ridley أن ذهن كيتس زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ، (٢) ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكسبير إلى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية - على نحو ما بينا - بدون جهد ولا تكلف ، وأنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير ، لأهما بالعلامات، والملاحظات الهامشية التى تدل على مدى تعلقه به ، وتأثره بكتاباته ولقد كان كيتس يقرأ شكسبير قراءة متذوق دارس لاقراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكسبير قراءة موجهة ، فيقف عند هذا التشبيه ، ويكتب بجواره تعليقا حماسيا ، ولقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها فى أشعار كيتس ذاتها (٣) .

٣ — بايرون :

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٦/١١/٢٧ .

« عندى كتب ، وعندى مسكن طيب ، فى بلد جميل ، وعندى لغة أفضلها ... » .

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٣/٣١ .

« لقد اشتريت عدة كتب ... من بينها أعمال فولتير كاملة ، فى اثنين

---

١ — انظر مجموعة رسائل كيتس فى :
Keats; j. : The letters of john Keats, London 1947

٢ — أنظر دراسة ريدلى عن كيتس وهى :
Ridley. M.R. : Keats craftsmanship. oxford. 1933

٣ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ٩٥ — ٩٦ .

ونسمين مجلدا ، وجعلت أقرؤها . إنك تشعر باللذة لكنك واجده مليئاً بالشطحات » .

ويقول فى خطاب آخر إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٤/١٤ .

« قرأت كثيرا لفولتير ، تمنيت لو كنت معى ، فقد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلنى ضحكا ... » .

ويقول فى خطاب ثالث إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٤/٢٢ .

« وقد حسبت حساب يوم لتهوفى ، وآخر ... لمشاهدة فينوس كانوفا ، وآل مديتشى ، ومقابر ماكيافيل ، وميخائيل أنجلو ، والفيرى . وهذه طبعا هى كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى عدة شهور » .

وفى خطاب رابع إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/١١/١١ . نجد بايرون يلح على هوبهاوس إلحاحا شديدا فى إحضار مجموعة معينة من الكتب . ويقول :

« لا تحسب النفقات حسابا ... يجب أن أحصل على الكتب .. وأخص بالذكر « Tales of my Londlord » .

وفى خطاب خامس إلى هوبهاوس أيضا فى ١٨١٩/٦/٢٠ يذكر أنه يذل كل ما يملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتينى الذى وضعه بنقفودا إيمولا على دانتى .

ويقول فى خطاب إلى كينارد فى ٨١٩/١/٢٧ .

« إنى مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس » (١) .

١ — انظر

Bayron: Lord Bayron's Correspondence. London 1922.

٤ — توفيق الحكيم :

يقول توفيق الحكيم فى إحدى رسائله :

إنى أطالع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة ... مائة صفحة فى اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة فى الشهر » .

ويقول فى رسالة أخرى :

« لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، إنما الذى أخرجنى عن طورى هو حب الأدب ، وحلت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية ... » .

ويقول فى رسالة ثالثة :

« إنها تتم قراءة القصة التمثيلية فى ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها فى يومين أو ثلاثة . ولكن هناك فرقا هائلا بين قراءتى وقراءتها ، إنها تقرأ الحكاية فى ذاتها ، أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب ، بل يعنينى فنه وسر صناعته ، وطريقة أسلوبه فى البناء ، وخلق الأشخاص ، ونسج الجو ، وإحداث التأثير . إنى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات .. لكم أعدت قراءة موليير لا لشىء غير دراسة طريقته فى تقديم الأشخاص ، ورسم أخلاقهم » .

ويقول فى رسالة رابعة :

« ولكن الأسلوب ... الأسلوب . لطالما شغلتك معى بالحديث عن الأسلوب الفنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ ... ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ إنه (القالب) الذى بدأت معالجته ... قبل

نووحى إلى أوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية (المحترمة) فى نظر أهل بلادى ، (١) .

• • •

تشير الأقوال والنصوص التى أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت فى مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة إلى حرص كل أنموذج من تلك النماذج على استيعاب أكبر قدر من الأعمال الفنية أو الشعرية أو الأدبية ، وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة إلى النطاق الذى اهتم به ، ومال إليه ، واتخذه طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا فى تكويناته الابداعية فيما بعد .

فليوناردو دافينشى يتجه إلى الطبيعة معينه الأول ويلاحظها من عدة أبعاد رآها ضرورية لفنه ، وهو يطلع على كل الأعمال الفنية التى فى متناول يده أو بصره ، يراها ويتأملها رؤية موجهة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من الناس. فإذا مادخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه إلى النهل منه ، والدراسة عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ، وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض الأعمال خاصة فى مجال الرسم والتصوير - ونراه مهتما - علاوة على ذلك بالاطلاع على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم يمكّن الفنان من استخلاص منهج له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه طفرة نحو التجديد. وفى مرسم فيروكيو يتدرج ليوناردو فى المران والتمرس على مختلف الأدوات والعناصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ، فى نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه — حتى وصل

١ — انظر . توفيق الحكيم . زهرة العمر . القاهرة ١٩٤٤

إلى مرتبة عليا أثناء تواجده فى مرسم أستاذه وهى مرتبة كبير مساعدى فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالمرسم. وفى أثناء تواجد ليوناردو بمرسم الأستاذ، بل وبعد استقلاله عنه، يخرج ليوناردو الكثير من الأعمال الفنية، ويلاحظ الكثير من النقاد أن معظم أعمال ليوناردو متأثرة بطريقة وأسلوب ومنهج أستاذه فيروكيو. وحينما ينضم ليوناردو إلى نقابة الفنانين الفلورنسيين، تتيح له عضويته تعمقاً أكبر، وفهما أدق، وإضافات هامة إلى إطاره الفنى الذى اكتسبه، قد تكون مغايرة أو متفقة مع مكوناته، ولكنها على أى حال كانت تشير إلى دينامية الإطار وثباته فى نفس الوقت. وقد كان ليوناردو مستعدا بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها واطلاعه النهم عليها، إلى خدمة فنه فى إطار كان قد كونه من قبل، وكان ثابتا فى نطاق معين، متطورا وديناميا فى نفس النطاق.

وكيتس الشاعر، يتجه معظم اهتمامه إلى الشعر، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو إلى الرسم والتصوير، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص إلى شعر شكسبير، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو. وكانت قراءة كيتس لشكسبير موجهة توجيها خاصا، كما أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة وللناس وللأعمال الفنية فى مجال الرسم والتصوير موجهة توجيها معينا. كان كيتس يقرأ إحدى التمثيليات أكثر من مرة، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات، ويضع الملاحظات الهامشية فى بعض المواضع، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفنى لكى يلاحظ عدة أبعاد وأركان وتفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل.

أما بايرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة فى اقتناء الكتب، وفى

قراءتها ، وفى الاطـــلاع عليها ، وفى معايشته لها ، وفى دراسته لأسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها . ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فيرسل فى طلبها ، مهما كلفته من الأموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره إلا بعد الحصول عليها . كان بايرون نهما فى القراءة ، شرها فى الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب إطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الإضافة ، لنتيجة أن الاطار دينامى كما أسلفنا .

أما توفيق الحكيم فتشير أقواله إلى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة ، فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلة إطلاعاته فى شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءته عادية أو سطحية ، وإنما كانت قراءة موجهة توجيها خاصا ، فهو يعيد ما قرأه عدة مرات ليتتبع أسلوب الفنان ، وهو قليل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهو يهتم بالأسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومزق ، وأن ما مزقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور . ويدل كثرة مامزقه على رغبته فى المزيد من التمرن على الأسلوب وطريقة خلق الشخصيات ... الخ . والحكيم حينما يقرأ قصة مثلا ، فإن قراءته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الأسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خلق الشخصيات ، وبعد نسج الجو ، وبعد إحداث التأثير . ولذلك فهو يعيد ما قرأه بغية إحاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هـذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية فى مجال الرسم والتصوير . فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمه ، ويهمه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد الظــلال وبعد الضوء وبعد الألوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الاجسام ، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون .

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية إطلاع الشاعر (وكان فن الشعر هو أهم فن لدى العرب) على أعمال من سبقوه من الشعراء والأدباء ، بإعتبار أن ذلك الاطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الإطار الشعرى ، بل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحى بأنهم عرفوا أن هذا الاطلاع يجب أن يكون موجها :

يقول الخوارزمى:

« من روى حوليات زهير ، واعتـــذارات النابغة ، وحماسيات عنترة ، وأهاجى الحطيئة ، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير ،وخمريات أبى نواس، وتشبيهات إبن المعتز ، وزهريات أبى العتاهية ، ومراثى أبى تمام ، وملائح البحترى ، وروضيات الصنوبرى ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب له قرنه » (١) .

ويقول القاضى أبو الحسن الجرجانى :

« إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه،فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته فى الاحسان » (٢) .

ويقول ابن الأثير :

« يستحب للشاعر ... أن يكثر من حفظ شعر العرب . . وفى ذلك القوية

---

١ — دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

٢ ـ عن محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٩ .

لطابعه، وبه يعرف المقاصد، ويسهل عليه اللفظ، ويتسع المذهب. فربما طلب معنى لا يصل إليه، وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته».

ويقول ابن خلدون :

«إعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس العـــرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من فحول الإسلاميين، مثل إبن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس، وأكثره شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خاليا من المحفوظ، فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ... وربما يقال أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن إستعمالها بتعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها ...»[1]

ويقول بطرس البستاني :

«ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط، أولها الحفظ من جنسه، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، وقد يكفي لذلك شعر أحد الفحول المسلمين مثل ذي الرمة وجرير وأبي نواس والبحتري وأبي تمام، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ...»[2].

---

١ ـ ابن خلدون : مقدمة إبن خلدون ص ٢٦ .

٢ ـ دائرة معارف البستاني ـ مادة شعر .

والواقع أن المنوال الذى يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملكة التى ينسج على منوالها ، والتى يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظه ، ثم نسيانه للحروف لكى يبقى روح القصيدة ، أو وزنها ، أو قافيتها ، - الواقع - أن كل هذا لايعنى سوى اكتساب الإطار بلغة حديثة .

. . .

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوتة للفنانين ، ومن أقوال العرب القدامى أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ، وأن الإطار فى مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى ... الخ إذا لم يكن موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ، لما تمكن الفنان أو الشاعر أو الأديب أو الموسيقى من أن ينتج أو يبدع . يقول يوسف مراد « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها (مكونا بذلك الاطار الخاص به) لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وأنفذ بصرا » (١).

ويلاحظ أن الفنانين بوجه عام ، يميلون فى الأغلبية العظمى من الحالات إلى أن يقرروا أن إبداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك يجتهدون فى أن يخفوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراسة واطلاع موجه لاكتساب الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم ببريق خلاب ، وكأنها قد ومضت فجأة بلا أى مقدمات أو شروط ، أو أدنى تأثير من هنا أو هناك . ولكننا نؤكد أن لحظة الالهام لايمكن أن تبزغ ، إلا « لدى شخص يحمل

١ - يوسف مراد « مبادىء علم النفس العام » ص ٢٤٣ .

الاطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه ، وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء (أو الفنانين) لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل إلى قصيدة رائعة (أو عمل فني رفيع) ، لكن هذه اللحظات لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لاتكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ، إذ أن الاطـــار الأدبي (أو الفني) غير متوفر لدينا ، (١) .

والواقع أن ، أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ، ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم ، وحرصا منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والأفكار في زيها النهائي ، (٢) .

لكن رغما من ذلك فإننا نقرر أن الصلة بين الإطـار وبين الابداع صلة وثيقة لا ريب فيها ، فالشاعر يلزمه إطار شعري ، والرسام أو المصور يلزمه إطار يحصل عليه بكثرة تذوق الأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه إطار يكتسبه من كثرة إطلاعه في ميدان القصة ، وإعادة الاطلاع الموجه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه إطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية في مجال النحت ، والمران على النحت ، والموسيقى يحتاج إلى إطـــار موسيقى يكتسبه من الانصات المرهف لأعمال

---

١ - مصطفى سويف : الأسس النفسيه للابداع الفني ، ص ١٢١ .

٢ - يوسف مراد ، مبادىء علم النفس العام ، ص ٢٤٤ .

موسيقية وتعلمها والتدريب عليها ... وهكذا . إلا أننا يجب أن نلاحظ ما يلى : —

١ — يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد ، وذلك إذا كانت إطلاعاته وقراءاته متعددة طبقا لأوجه نشاطاته . وهذه الأطر العديدة قد تتضارب أحيانا إذا كانت فى نفس القوة ، وتخص مستويات متقاربة من النشاط ، فالشخص الذى تعلم عدة لغات فى مستوى واحد من القوة وفى نفس مستوى النشاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكون الاضطراب واضحا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التى كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون الاضطراب أشد خفاء حينما ينطق الكلمة بلهجة نطق كلمات من لغة أخرى . ولكن إذا قوى إطار لغة ما عن أطر اللغات الأخرى بشكل كبير ، فإن مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفى .

٢ — إن الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عالية من القوة تفوق سائر الأطر . وعلى هذا النحو يكون الموسيقى بالمعنى الدقيق للكلمة ، شخصا يحمل إطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ، ويكون القصاص شخصا يحمل إطارا قصصيا أقوى من سائر الأطر الأخرى ، وبالمثل يحمل الشاعر إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ... وهكذا . ووجود إطار أقوى عند فنان ما ، يعلو على الأطر الأخرى التى قد تكون موجودة عنده يجعله يحيل كل ما اكتسبه بقراءاته واطلاعاته ومشاهداته إلى خدمة إطاره الأقوى . فليوناردو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته الواسعة واطلاعاته ومشاهداته فى خدمة فنه فى الرسم والتصوير ، وشوبان الموسيقى يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « احس انى افعل لكل مايقع فى عالمنا

هذا : الناس والسياسة والأدب . فإن ذلك يجد منفذا إلى الخارج في صورة موسيقية . كل ما أراه في هـــذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا »(١) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته واطلاعاته في مجال الرواية والسياسة والمسرحية إلى خدمة إطاره الأقوى في الشعر ، أعني انه كان يخرج كل ذلك في صور وقصائد شعرية ... وهكذا .

٣ — إن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعني القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لأن الاطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لايمكن أن يكون الاطار الذي أحمله الا مطابقا تماما للاطار الذي تحمله أنت ، مهما حاولنا ان نقرب بين إطلاعاتنا الحاضرة ؛ فإن حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها ، إنما هو جزء ذو دلالة معينة في كل . أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط ، وإذا استطعنا أن نتشابه في بعضها فلا يمكن أن نتشابه في كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى في أشد المجتمعات إثقالا على هذه المميزات ، فلا خوف إذا على الإبداع من حيث أنه الخلق على غـــير مثال (٢) . وهذا يعني أن العناصر الموضوعية اللازمة لإكتساب الإطار من الخارج ، أي من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تمحو العنصر الذاتي المتمثل في الإختلافات بين ذاتيات الفنانين .

٤ — إن فكرة الاطار يمكن أن تساهم في حل وتفسير عدد من المشكلات الهـــامة :

---

١ — أنظر .

Ribot, T. La logique des Sentiments. paris 1920

٢ — مصطفى سويف . المرجع السابق ذكره ، ص ص ١٧٢ — ١٧٣ .

أ — فالاطار يمكنه أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، رغم محاولاته العديدة فى أن يلقى بذور الاختلاف بينها . ويقدم لا لاند Lalande هنا مثالا دقيقا يبين لنا فيه هذا التشابه فيقول : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . إصرف الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر وأطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها ، كما تتشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يتشابه مشق الحروف فى خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الاغريقية أو الروسية » (١) .

إن فكرة الاطار تفسر لنا هذا التشابه على أساس أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته عن غيره ، بحيث يمكن الارشاد على أعمال فنان ما (مصور مثلا) حتى وان احتوت أعماله العديد من الصور ، كما يمكن فصلها عن أعمال غيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن إطار الفنان الأول . والسر فى أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ، أنها جوانب من عالم واحد صوره الفنان الذى صورها ، والحاصل على إطار خاص به .

ب — والاطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيلاحظ فى بعض المعارض ، أن بعض المجموعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور

١ — لا لاند . محاضرات فى الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم، القاهرة١٩٢٩ ص ٥ .

تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذلك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث . وعلى هذا الأساس يقال أن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاها واحدا مغايرا لاتجاه الآخر. والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى .

حـ ـ وفكرة الاطار تمكننا ثالثا من حل وتفسير مشكلة أخرى وهى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق، والتى يمكن أن نضعها على النحو التالى : كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملا فنيا لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعى؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمده من ملاحظة بسيطة ، فإنك إذا تحدثت إلى فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها وإلا فنحن لن نلتقى . ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو بعبارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظما بإطار مشترك بيننا إلى حد ما ، فتذوقى لأعمال الفنان لا يكون تاما إلا بأن ادرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع هو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنده . كلما اقتربت دلالته عندى من هذه الدلالة ، كان تذوقى له أتم وأعمق ، ومن ثم يقال أن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكاد يكافىء جهد الفنان ، حتى يتم تذوقه لعمل الفنان (١) .

٥ — إن الإطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالى تكون لها دلالة خاصة عنده ، فمحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها كما لاحظ ذلك لفين Lewin, K. (٢) ومن هنا فإن قراءتى

١ ـ مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

2 — Lewin; K. A Dynamic theory of Personality. Newyork 1935. p 35.

لإحدى القصص أو إحدى القصائد ، أو مشاهدتى لأحد الصور لا بد أن تترك لدى أثرا اختلافا لما تتركه عند غيرى من القصاصين أو الشعراء أو المصورين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الإتجاه الخاص يكون له أثره الفعال فى جعل هذا الإطار منتجا ، فى حين أن الأطر التى يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

٦ ـ وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير فى حدود الإطار لا بد أن يساهم فى تنظيم هذا الإطار أيضا ، وبالتالى فى زيادة قدرته ، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاما ، كان أقوى أثرا . وفى النماذج التى ذكرناها وفى غيرها التى لم نذكرها ما يؤكد ذلك ، فقد كان ليونارد ويشمرن فى مرسم أستاذه فيروكيو ، وكم من الأعمال قام بها فى مجال الرسم والتصوير ، ثم ألغاها أو أفسدها ، لأنها لم تكن إلا للمران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الألوان فى أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلد وحاكى أعمال الآخرين ـ وهكذا . كما أن توفيق الحكيم كثيرا ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة إلى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن إلا للمران . يقول الحكيم « وبعد ذلك كله أنكببت أكتب وأكتب مخطوطات ... كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرؤه منها ... لا يوازى جزءا من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك ، وانتهيت الى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عينى ... وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت ... »(١) كذلك كثيرا ما كان كيتس يكتب ويمزق ، أو يكتب ويشطب ، ويقال إن شكسبير مضى فترة المران على استخدام الشعر المرسل مهتديا بهدى مارلو C. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضربا من التمرين

---

١ ـ توفيق الحكيم ، زهرة العمر ،

بعده للانتاج الناضج إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب فى كلا الإنتاجين. ويمكن أن نلمس أهمية المران وأثره فى رسوخ الإطار وتقويته فى فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدىء وحركات المدرب فى الرقص على درجة كبيرة من الإتزان عند الثانى ، بينما لا تتضح عند الأول .

ولكن ماهو الفرق بين الإطار عند الفنان وبين الإطار عند المتذوق العادى؟ نجيب بأن الإطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الإطار عند المتذوق وكذلك أكثر تنظيما وتوجيها وذا دلالة خاصة عنده ، ولكن الإبداع الفنى لا يكتفى بهذا التمييز،ومن ثم فيجب أن نقول أن «مهمة الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو أديبا أو رساما أو موسيقيا ، لاتتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن ، فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة» (١) .

ولعل هذا القول يتفق مع ماقررناه من قبل من أن عملية الابداع الفنى ينبغى أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالاطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد نفسه مرة أخرى محتاجا إلى استعادة النحن الخارجى إذا عانى توترا أو إذا انفعل بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعية خارجية غير ذاتية . حينئذ

---

١ — مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٩ .

يحدد الاطار ويعين الطريق إلى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنا نفهم لماذا تتباين الفنون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر في اتجاهه إلى هذا النوع من الفن دون ذاك ؟ ولماذا يكون هذا شاعرا وذاك قصاصا ... الخ ولماذا يتجه فنان إلى فن القصة بينما يتجه آخر إلى فن التصوير ... وهكذا . وتبدو أهمية فكرة الاطار القصورى عندنا في أنها الفكرة الوحيدة التي تفسر سبب تباين واختلاف الفنانين في نوع الفن الذى يتجهون اليه ، وهى النقطة التي فشلت جميع النظريات السابقة في بيانها وتفسيرها .

. . .

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار في ضوء موقفنا الموضوعى الذاتى، أن نبين معالم رأينا في تفسير مشكلة الابداع الفنى فى نطاق هذا الموقف ذاته .

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة ، تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميةمتفاعلة ، من خلال إطار نوعى اكتسب مضمونه من الخارج . ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات التعقل والانفعال والصنع أو الأداء ، أنهــا تتمتع بعقل ونفس حواس ، فلولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتسب الإطار بملاحظاته وقراءاته واطلاعاته المرتجة المنظمة ، ومرانه الذى يحقق استقرار إطاره وتقويته . ولولا الانفعال النفسى ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد توازنه ، مما ينجم عنه محاولته استعادة التوازن بلجوئه إلى النص وإلى الخارج . ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه فى مادة ، أو ينفذ إلهاماته فى أنغام أو تشكيلات أو

أقوال أو أحجام تسمع أو ترى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ، ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنحن .

إلا أننا نود أن نؤكد فى الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فطرية فيه ، ولا كامنة فى عقله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخى والسوسيولوجى . فإذا ما كون بالاكتساب عدة أطر ، فان هذه الأطر لم تأت إلا نتيجة لقراءاته وإطلاعاته ومشاهداته ، إذا تفوق إطار من بين تلك الأطر فإن هذا التفوق إنما يرجع إلى توجيه وتنظيم قراءات وإطلاعات ومشاهدات الفنان الخارجية فى نطاق هذا الإطار الذى قوى وتفوق على سائر الأطر الأخرى ، حينئذ يتم التدريب والمران بحيث يؤدى إلى إنتظام الإطار وزيادة رسوخه ومتانته ، وبحيث تصبح سائر الأطر الأخرى فى خدمة هذا الاطار الأقوى .

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، أو ذاتيته المغلقة عليه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخــر بالأحداث والأفعال والأقوال . وهنا يجد الفنان نفسه فى توتر واختلال اتزان نتيجة إنفعاله بالواقع الخارجى ، فيعبر عما انفعل له تعبيراً موسيقيا أو أدبيا أو شعريا أو على هيئة رسم أو صورة أو نحت حسب الإطار النوعى الذى اكتسب مضمونه من الخارج أيضا على نحو ما بينا . والنص الذى ذكرناه عن شوبان مفيد هنا ، وهو ذلك النص الذى يقول فيه شوبان « أحس أنى أنفعل لكل ما يقع فى عالمنا ـ الناس والسياسة والأدب ـ فإن ذلك يجد منفذا إلى الخارج فى صورة موسيقية كل ما أجده بارزا فى هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيرا

موسيقيا ، وكيتس الشاعر كان يعبر عما انفعل به تعبيرا شعريا ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبر عما انفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهكذا .

ونود أن نؤكد ثالثا أن صناعة الفنان ، أى تحقيقه لإبداعه الفنى ، يستعيد به الفنان التحن ، فيعاد إليه اتزانه . وأن هذه الصناعة تكون محدودة بإطار نوعى ، هو بدوره مكتسب فى مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالانتاج الفنى حينما يكون يشبع حاجة استطيقية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين فى التزود والإطلاع على تلك الأعمال الابداعية ، فيروى ظمأهم ، وتشبع حاجة اجتماعية طللما انتظروها كنتاج تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تاريخية أو سياسية ، عاشت فى أعماق ثناياهم ، وترقبوا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات فى إبداعات فنية ، فجاءهم الفنان العبقرى وصاغ لهم ما يحتاجون إليه فى عمل إستطيقى ، من خلال إطاره النوعى على حسب ما ذكرنا .

ولكن ما الذى نعنيه بما أكدناه أولا وثانيا وثالثا ؟ إن ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما معا بشكل يتعذر معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو إبعاد الخارج عن الداخل أو بتر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة . وهو نفس القول الذى عنيناه حينما قلنا من قبل أن موقفنا الذاتى الموضوعى لا يعنى إضافة الذات إلى الموضوع ، أو الموضوع إلى الذات ، كما نضيف قطعة إلى قطعة ... إنه موقف تفاعل تام ، وإندماج كامل لا يعتريه أى إنفصال أو تمزق .

والآن هل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا تفسيرا كاملا شاملا لعملية

الابداع الفنى ؟ وهل يستطيع أن ينجح فيا فشلت فيه النظريات الأربع السابقة ؟ إن الأمر لن يكون واضحا تماما إلا بعد أن نجيب من موقفنا ذلك على الأسئلة الأربعة التى فشلت النظريات المفسرة للابداع الفنى فى الاجابة عليها إما كلها وإما بعضها . فإذا استطاعت إجابتنا - من موقفنا - أن تتناول بوضوح وتماسك نسقى كل جزئيات تلك الأسئلة الآنفة وأن تجيب عليها ، فلقد نجحت إذن فيا فشلت فيه النظريات الآنفة .

إن السؤال الأول الذى وجهناه سابقا ، ونعيد توجيهه الآن لكى نجيب عليه طبقا لموقفنا الخاص يدور حول منبع الإبداع الفنى وصيغته : ما هو منبع الإبداع الفنى ، أو من أين تأتى للفنان المبدع صور ابداعاته الفنية ؟ إن حصيلة إجابات النظريات السابقة على هـــذا السؤال تأدينا منها إلى : رفض كامل لإجابة نظرية الإلهام أو العبقرية . ونقص فى إجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الأفكار ، أى مسألة من أين تأتى للعقل أفكاره . ونقد لإجابة النظرية السوسيولوجية من حيث تحدثهم عن خرافـــة أو وهم اللاشعور الجمعى أو العقل الجمعى . ورفض لإجابة النظرية السيكولوجية من حيث انهارت منبع الإبداع الفنى فى جانب حالك من الإنسان هو اللاشعور الشخصى عند فرويد واللاشعور الجمعى عند يونج . علاوة على أننا وجدنا أن اللاشعور - شخصيا كان أم جمعيا - ليس أكثر من وهم أو فرضية خاطئة لا سند لها من واقع أو علم . أما إجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهى :

إن منبع الإبداع الفنى هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ، فشخصية الفنان ذات الخلفية الاجتماعية والتاريخية هى التى ينبع عنها الإبداع الفنى . ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية

تحوى عقلا يكتسب إطاره الفنى من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تنفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية ، وحواسا تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون إطاره من جهة ، وعلى تنفيذ إبداعاته فى حـــدود إطاره المكتسب من جهة أخرى . بشرط أن نعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنان وبين بيئة ومجتمعة تفاعل ديناى لا ينفصل ، ولا يمكن بـــتره أو قسمته أو تجزئته .

وحينما نحدد منبع الإبداع الفنى على هذا النحو ، فإننا نعنى فى الوقت نفسه أن هذا المنبع ليس هو الوحى أو القوى الإلهية أو الأسطورية كما قررت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المغلق على ذاته الذى لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هـــو العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى كما قررت ذلك النظريـة الإجتماعيـة والذى رأينا أنهما ليسا أكثر من مجرد وهمين لا سند لهما من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصى أو الجمعى كما ذهب إلى ذلك فرويد ويونج. إن منبع الإبداع الفنى عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وإنما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا إنفصام فيهـا ولا إنقسام ، بشـرط ألا نغفل الأبعاد التاريخيـة والاجتماعية للشخصية ، فحينئذ لا يكــون عقل تلك الشخصية منعزلا فى برج ذاتى ، مغلقا على نفسه دائرته ، مستقلا عن وجدان الفنان وحواسه وعالمه ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفعلة بذاتهـا ، متخبطة فى جيشان باطنى ، يدور فى جانب مظلم حالك : هو مرة لا شعور شخصى ، وأخرى لا شعور جمعى وغير ذلك من الأقوال التى لا تستند إلى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، مندفعة فى آلية خالصة ، تعمل فى خواء ، وتصنع فى تخبط ، لا يضاء بنور عقل استمد مضمون إطاره من الخارج ، ولا تكتسى بألوان نفس انفعلت بوقائع وأحداث

وظواهر خارجية ، ولا تخضع لإمكانيات تشكيلاته أو تطويعات المادة فى إبداع فنى .

والسؤال الثانى الذى وجهناه إلى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص هـو : ما هى علة الإبداع الفنى ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لإجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى إلى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية . ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقـد النظريـة السوسيولوجية ، ورفض لاجابة فرويد ويونج . أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهو : -

إن علة الابداع الفنى تكمن فى - نظرنا ومن موقفنا - أن الفنان يعانى انفعالا او توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو الأعمال ، تثير نفسه وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الابـداع الفنى ، وفقا لاطاره الذى اكتسب مضمونه من قبل . ويجب ان نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله - علة الإبداع الفنى عند الفنان - يختلف عن توتر وانفعال الإنسان العادى ، ففى الحالة الأولى يؤدى التوتر أو الانفعال إلى الابداع ويكون سببه وعلته ، وفى الحالة الثانية يمر التوتر أو الانفعـال دون ما أبداع ما . والسبب هو وجود الإطار القوى عند الأول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غـير ناضجة عند الثانى . وهنا يكتفى الثانى إما بتذوق إبداع الأول وإما بإظهار ألمه أو سروره أو التعبير عن إنفعاليته فى صـورة أقوال أو أفعـال لا ترقى إلى درجة الابداع .

ها هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن فى سبب أسطورى خفى أو غيبى ، يفر من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت إلى ذلك نظرية الالهام أو العبقرية . ولا يمكن أن تكمن فى إحساس العقل بوجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ؛ فليس ثمة حوار عقلى بحت ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو الدافع وهو الابداع فى نفس الوقت ، هو الاحساس بمشكلة وهو الحل فى الآن نفسه . كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن فى المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضوع الابداع فى نفس الوقت كما تصورت ذلك النظرية السوسيولوجية ، إن علة الابداع الفنى سؤال يجب ألا يوجه إلى المجتمع وإنما يوجه إلى شخصية فردية محملة ببذور التحرر وحاصلة على إطار نوعى خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ، لسبب خارجى ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، إلى الابداع فى نطاق محدد . وإذا فهمنا ذلك فهمنا فى نفس الوقت كيف كانت إجابة أنصار النظرية الاجتماعية عامة غير محددة ، غامضة غير واضحة ، علامية غير دقيقة . كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن فى ضغط مركب أوديب على الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان إلى أن يجد فى الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب إلى ذلك فرويد إذ يحق لنا أن نسأل فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجى على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك؟ ألا يوجد فى الواقع الخارجى أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم إقتصادية أو إجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تثير إنفعال الفنان ، وتكون السبب فى توتره وإنفعاله وبالتالى فى دفعه إلى الابداع الفنى ؟ وألا يمكن أن يوجد

مركب آخر يستعمل فى الضغط غير مركب أوديب ؟ ثم هل يوجد مركب أوديب فعلا ؟ ثم لماذا لا يكون إبداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه ؟ وما المانع فى أن تكون علة الابداع الفنى معبرة عن حاجة إجتماعية أو تاريخيـــة أو إقتصادية أو سياسية ... الخ ، فيتقدم الفنان بإطاره النوعى الخاص به ، بعد أن يفقد اتزانه بسبب انفعاله وتوتره إلى تقديم هذه الحاجة فى شكل إبداعى استطيقى؟

كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن أيضا فى تقلقل اللاشعور الجمعى، وفى فترات الأزمات الاجتماعية بالذات ، كما ذهب إلى ذلك يونج . ذلك لأن فكرة لا شعور جمعى هى فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول. ثم لنا أن نسأل يونج أيضا ولماذا فى فترات الأزمات الاجتماعية بالذات ؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان فى فترات الاستقرار النسبى ؟ ألسنا نجد كثيرا من الابداعات قد تم تحقيقها فى فترات أبعد ما تكون عن القلقلات والأزمات الاجتماعية ؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا إزاء هـــذا كله ، وهو أن الفنان ، وهو حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات إطار نوعى تم اكتساب مضمونه من الخارج ،يثيره الواقع الخارجى بكل ما فيه من ظواهر ووقائع ونظم وأحداث : قد تثيره فكرة أو لوحة أو قصة أو لحنا أو نحتا أو مقالة أو شعرا ، وقد يثيره حدث تاريخى أو فعل سياسى أو خلل إقتصادى أو عمل حربى ، وقد يثيره منظر طبيعى أو تكوين صناعى أو إختراع علمى ، وقد تثيره ظاهرة دينية أو دعوة قومية أو فكرا مستوردا أو نظرية جادة . وقد تثيره عاطفة حب لأم أو لوالد أو لابن أو لحبيبة أو زوجة أو وطن ...

إن كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم أو يتغير ... الخ يؤثر فى الفنان المبدع ، فينفعل ويتوتر ويفقد إتزانه ، ويكون ذلك سببا أو علة تدفعه إلى الابداع ، فى نطاق محدد ، وهو نطاق إطاره النوعى الخاص به .

أما السؤال الثالث الذى وجهناه إلى النظريات الآنفة ونوجهه الآن إلى موقفنا الخاص ليجيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ لقد انتهى نقدنا لاجابات النظريات السابقة على هذا السؤال إلى أن جميع هذه النظريات قد فشلت فى بيان كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها : فلقد اقتصرت نظرية الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهام المفاجئة وصفا أسطوريا خرافيا ، وأهملت تماما وصف أى لحظات أخرى هى لحظات ما قبل الالهام وما بعده . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية، ولم تتحدث عن وصف لحظات ما بعد الالهام من آداء أو تنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فكان وصفها قاصراً : فهى لم تبين كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى - إذا كان لهما وجود - كما أنها اغفلت وهى تصف لحظات الآداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان إلى آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظات عاما غير محدد ، وغير دقيق . أما النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفها لعملية الابداع وحدوثه على فكرة التسامى (فرويد) وعلى إنسحاب الليبدو وإرتداده إلى الذات والاعتماد على الابقاظ والحدس (يونج) مع ما فى قولهما هذا من قصور وجهنا إليه النقد المناسب ، وذلك بالاضافة إلى أنهما لم يتحدثا إطلاقا عن وصف لعنصر الآداء أو التنفيذ .

فشلت إذن النظريات الأربع فى تقديم إجابة كاملة شاملة على سؤالنا

المطروح : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ أما إجابتنا نحن ومن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهو :

إن الفنان يعانى قبل الوصول إلى لحظات الالهـــام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يبذله فى سبيل اكتساب مضمون إطاره . وربما بدأ هذا المجهود فى سنى حياته الأولى .. إنه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ، ويدرس ويقرأ ويطلع ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفطن إليها الرجـــل العادى ، وهو كثيرا ما يتمرن : فيكتب ويمزق .. أو يرسم ويطمس ما رسمه .. أو يقيم شكلا ويهدمه .. أو لحنا ويلغيه ... وهكذا . ومرة أو أخرى يرسخ إطار معين لديه ، ويتفوق هذا الاطار على غيره ، حتى تصبح سائر الأطر خاضعة إليه ، وموجهة نحو خدمته . والفنان حينما يكتسب مضمون إطاره على هذا النحو ، فإنه لا يكتسبه بالعقل وحده ، أو من داخـــل العقل وحسب ، إنه يكتسبه من الخارج بمساعدة الحواس : فالعين هى التى ترى أو تقرأ ، والأذن هى التى تسمع ، واليد هى التى تلمس ... وهكذا ، فهى إذن التى تقدم المادة إلى العقل ، أو الاحساسات له ، ولولاها لأصبح خاويا خاليـا من أى محتوى أو مضمون . وفى نفس الوقت فإن العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد إلى هذا الذى تقرأ وهذا الذى تدع ، إلى هذا الذى تسمع بإرهاف ومن عدة أبعاد وهذا الذى تغفل ، إلى هذا العمل أو ذاك .. حسب ما يرتأيه فى خدمة اكتساب مضمون إطاره . والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجـــاه ، وينوع الأبعاد ، ويفكر فى الأسلوب ، أو فى المنهج ، أو فى التناسق أو فى غيرها من عناصر يراها ضرورية فى اكتساب مضمون اطاره . والعقل هو الذى يهتم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهم عقل الرجل العادى . ولاشك أن نفس الفنان فى نفس الوقت الذى يحس محسوساته ويفكر فيها ـ تنفعل بهذا

كله : فتقف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستهجان ، الميل إليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن ... وهكذا ، وما نريد أن نؤكده هنا هو أن النفس لا تعمل فى واد ، بينما يعمل العقل فى واد ثان ، وتعمل الحواس فى واد ثالث .. فكل فكرة تثير النفس تأتى عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يثير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتراكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذى يشاهد بعينيه عملا فنيا ، ينفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية فى نفس الوقت .

إن شخصية الفنان إذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها وإحساساتها هو الواقع الخارجى ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية . وتلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها فى نفس الوقت تحتاج إلى جهد كبير ، ودراسة معمقة ، ومران مستمر فى سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فإذا ما رسخ هذا الاطار استطاع الفنان أن يبدع وينتج فى حدود ذلك الاطار ووفقه .

وحينما يكتسب الفنان مضمون إطاره النوعى ، ويرسخ لديه على النحو الذى بيناه ، والذى قد يحتاج إلى أعوام طويلة من الجهد والدراسة والمران ، تثيره بعض الأحداث أو المظاهر أو الوقائع التى تحدث فى عالمه فى كل يوم .. فينفعل ، ويتوتر نتيجة انفعاله ، ويفقد إتزانه بسبب توتره ، وهنا يندفع نحو تحقيق ابداعه الفنى ، لعل هذا الابداع يحقق له إستعادة الهدوء ، واستعادة توازنه ، ويزيل توتره وانفعاله . وينبغى أن نلاحظ قبل

نمضى فى وصفنا للحظات الالهام ثم لحظات الأداء والتنفيذ ـ أن الانفعال يختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة إلى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب اختلاف التجارب وتباين التأثر ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن انفعال سطحى وآخر عميق ، أو عن إنفعال بالغ وآخر ضئيل . ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال، فيوجد أيضا توتر سطحى وآخر عميق ، أو توتر بالغ وآخر ضئيل. كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق ، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر . ويكفى أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدى إلى صعوبة عودة الاتزان إلى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان فى بعض الأحيان .

يؤدى الانفعال إلى التوتر ، والتوتر إلى اختلال الاتزان ، ويؤدى اختلال الاتزان إلى محاولة إعادته ، أو إلى تخفيض التوتر والاختلال على الأقل ، ها هنا يجد الفنان نفسه مدفوعا ـ لاستعادة توازنه واستعادة الهدوء ـ إلى ان يبدع إبداعا فنيا ما ، لكن هذا الابداع لا يمكن أن يتحقق إلا بمرور لحظات أخــــرى تسمى بلحظات الإلهام ... ها هنا نجد الفنان وقد اعتصرته التجربة عصرا ، وانفعل بها أيما إنفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هى فى الوقت نفسه إبداعا جديدا ، فيجهد فكره ، ويعمل عقله ، فترة قد تطول أو تقصر ، ولكنها على أية حال مشوبة بانفعال وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميق . وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة إلهامات يختار من بينها إلهاما ، يرتاح إليه ، ويعجب به ، وقد يخرج له إلهاما واحدا يراه موفقا ، ومعبرا عن ما يطلبه ويتمناه ، وهذه الإلهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا فى مسألة ، أو تعبيرا لظاهرة ، أو

تجسيدا لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لمعنى ، أو صـــورة لمستقبل ... وهكذا . وكون هذه الأفكار جديدة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقيد أو لا مشروطة تماما ، إن هذه الأفكار الجديدة تكون مشروطة بإطار الفنان ، ومقيدة بنوعية هذا الاطار .

نعم قد لا يوفق الفنان فى الحين فى الحصول على إلهـــام ما ، وقد يترك - ظاهريا - ما انفعل به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيــا ، بل قد يتوجه إلى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله وتوتره واختلال اتزانه السابق ، لا زال موجودا بداخله ، وفكره لازال يعمل بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدى نفوره من تفكيره ، ظنا منه بعدم جدواه . ها هنا وعلى حين غرة ، يأتيه الإلهام المناسب ، كأنه مفاجىء ، وكأنه فورى ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات له ولا خلفيات . ولو فكر قليلا فى إلهامه الذى قد يستحوذ على الأنا بقوة ... أن ما رآه مفاجئا لم يكن إلا نتاج تفكير طويل ، واختلال اتزان عميق ، وأن ما وجده خاطفا ليس إلا ثمرة رأســـمال تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما اعتقده فوريا ليس إلا وليد مقدمات بطيئة سابقة . هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن إلهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وحسب بل إنها تكون محددة بحدود إطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومشروطة به ، فإلهامات الشعراء غير إلهامات المصورين ، وإلهامات الموسيقيين غير إلهامات القصاصين ، فالموسيقى الملهم يسمع إلهامه فى أنغام وألحان ، بينما يرى المصور إلهامه فى صور وأشكال ... وهكذا .

ونود أن نؤكد هنا أن النشاط الفنـــان الهادف إلى خفض التوتر وإعادة

الإتزان وإنتـــاج الابداع فى نهاية الأمر يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا من شخصية الفنان وهو جهاز النحن ، ذلك لأن اختلال اتزان شخصية الفنان ككل ، واندفاعه إلى تحصيل إتزان جديد يعنى إختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه فى نفس الوقت إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة مبتكرة، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمل الفنى ذاتيا وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا فى وقت واحد . فهو تنظيم لتجارب فردية فى سياق إطار يكتسب مضمونه من المجتمع .

ونود أن نؤكد أيضا أن هذا الاطار النوعى الخاص بالفنان ، يعانى هو الآخر - وهو بإزاء إبداع ما - من بعض التغيير ، بحيث يمكن أن نقول أن فعل الابداع يتضمن - من وجه ما - إعادة تنظيم الاطار بعد أن تسربت إليه تجربة جديدة . ومعنى هذا أن الفنان وهو يبدع فى حدود الاطار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصبح راسخا لديه ، تثريه باستمرار تجربة جديدة ، وانغيره دائما لمحات تفكيره فى إبداع جديد .

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الالهام : هذا فنان حصل على إلهام ما ، فهل يحبس إلهامه فى ذاته ، ويغلق عليه فكره ووجدانه ؟ إنه لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد النحن بالتالى ، ولظل إلهامه يدور فى دائرة الذات وحدها . كما قررت ذلك نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية . يدرك الفنان إذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحلة الأداء أو التنفيذ ، أى مرحلة تحقيق إلهامه أو صنعه أو تنفيذه . وهو يعلم أنه لكى يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنع أو التنفيذ ، لا بد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها إلهامه من جهة ثانية ،

وأن تكون الحواس المستخدمة والمادة اللازمة محددة بحدود إطاره النوعي من جهة ثالثة . بمعنى أن إطاره النوعي يتطلب حواسا محددة ومواد معينة تمكنه من أن ينفذ الالهام أو يحققه فى الخارج . وعلى هذا النحو يبدأ الفنان لحظات الأداء أو التنفيذ ، فحين يسيطر عليه إلهامه ، يندفع لسانه كى يغنى أو يتحدث ، وتندفع يده كى تكتب أو ترسم أو تصور أو تنحت ... لخ ويندفع جسمه كى يتحرك رقصا أو باليها ... الخ : الكلمات تسمع أو تقرأ والأعمال والحركات ترى أو تشاهد .

إلا أنه كثيرا ما يدرك الفنان - أثناء تنفيذه لإلهامه - أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الأسلوب المطلوب فيضيف أو يحذف ويقدم أو يؤخر ، ويعدل أو يغير ، حتى يكون ابداعه الناتج موافقا لإلهامه . وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن المادة لا تطاوعه على تنفيذ فكرته ، أو إخراج إلهامه ... ها هنا يلجأ إلى تنظيم الداخل بناءا على الخارج ، أى يعدل من فكرته ، كى تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة - لكنه فى كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يتلاشى توترة ، إلا إذا حقق إلهامه ، ولفظ فكرته ، وأنتج إبداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنهما ، وموافقته عليها . وتأتى سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشاركه المتذوقون ، فى تقويم إبداعه ، وتذوقه لعمله . إذ يشعر حينئذ أن النحن تشاركه، وأن تم له استعادة النحن ، الذى كان قد قطع إتصاله به أثناء توتره وانفعاله واختلال اتزانه .

نحن هنا — وطبقا لموقفنا — أمام وصف كامل وشامل لعملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها : أعنى أمام وصف يبدأ من لحظات أو فترات ما قبل الإلهام ، وينتقل إلى وصف لحظات الإلهام ، ثم ينتقل إلى وصف لحظات ما بعد

الإلهام ، مؤكدا أن كل فنان يختلف فى إبداعه الفنى حسب نوعية إطاره ، وهو التأكيد الذى لم تستطع النظرية الإجتماعية أن تقيمه أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الآداء أو التنفيذ .

يبقى أمامنا السؤال الرابع والأخير ، والذى وجهناه إلى النظريات السابقة ونعيد توجيهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص كى نجيب عليه وهو : كيف تخارجت الإبداعات ، وتحققت فى إبداع فنى ملموس؟ وما هو دور العمل ، وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الإبداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا السؤال ، وضرورة أن تجيب عليه كل نظرية تتصدى لتفسير ووصف عملية الإبداع الفنى ، ذلك لأننا لا يمكن أن نقرر أن إبداعا ما قد تحقق ، أو أن عملا فنيا ما قد تم ، دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه فى مادة ما ، وهذا التحقق وذاك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة ، ووجود مادة يشكل فيها فنه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الآداء أو التنفيذ أو التشكيل . والحق أن أى نظرة تحرى قصر عملية الابداع الفنى على الالهام وحده ، أو الفكر المغلق على ذاته وحسب ، أو اللاشعور الباطنى فقط ، إنما هى نظرة قاصرة ، تتعامى عن عنصر لا بد من وجوده وتوافره ، وتغافل عن ركن جوهرى ، لولاه ما تمت عملية الابداع ، وبدونه ما استطعنا أن نقرر أن ثمة إبداع قد حدث . وبديهى أننا إذا اقتصرنا على الجانب الداخلى وحده ـ من إلهام وفكر ولا شعور ـ فإننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن نقرر أن هذا الفنان يتمايز عن قطيع الناس ، أو أنه يختلف عن هذا العبقرى أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف فى أسلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصر له ، أو أنه ينتمى إلى هذه المدرسة الفنية أو تلك إذ ما هو محكنا الذى نستند إليه وقد أغفلنا عنصر التنفيذ أو الآداء وما يتطلبه من

مادة وعمل - فى هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم ألسنا نرى فى كل يوم ما لا حصر له من الإبداعات الفنية ، ألا نسمع ألحانا وأشعارا وأزجالا ونثرا ، ألا نشاهد صورا وتشكيلات ورسوما ، ألا نقرأ قصصا ومسرحيات وروايات وأشعاراً ، ألا نرى الباليه والرقص والأوبرا ... الخ؟. إن معنى هذا ببساطة كاملة ، أن هناك دائما تنفيذ أو أداء ، يتطلب عملا ، ومادة ، وفنانا حاصلا على إطار نوعى خاص به .

ضف إلى ذلك أن عدم تحقق الإبداع الفنى فى الخارج ، أى فى عمل فنى ملموس ، ومجسد فى مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض توتره ، ولا يعيد إليه إتزانه واستعادة النحن . وسيظل منفعلا متوترا فاقد الاتـــزان ، طالما أن فكره أو إلهامه أو إبداعه لازال محصورا فى داخله : فكره أو لاشعوره أو إلهامه وحسب .

لقد انتهى نقدنا للنظريات السابقة إلى أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية لم تقترب من قريب أو من بعيد ، ولم تصف بأى صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الأداء ، ودور المادة ، وضرورة العمل وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها وإصرارها على هذا العنصر ، وبيانهما لأهميته وضرورته ، إلا أنها لم تستطع - بسبب بعض أوجه النقص التى شابتها وتعلقها بوهم العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ، وعدم دقتها ، وعموميتها التى أغفلت معها التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع - أن تبين كيف يختلف الفنان المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتمايز عن غيره من العباقرة الفنانين وكيف تختلف الفنون ذاتها وتتمايز ، فلماذا يبدع هذا الفنان رسما ، ويبدع الآخر نحتا ، والثالث شعرا ، والرابع لحنا ... وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجه فى نظرنا إلى بعض التعديل كى تصبح قادرة على إعطاء تفسير كامل ووصف شامل لعملية الابداع الفنى فهى كانت محتاجة إلى : -

١ — الاعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غيره من البشر ، فضلا عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهذا ، بل تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الابداع معا بلا أدنى تمايـــز أو تفاوت ، فلقد فشلت فى إعطائنا تفسيرا دقيقا يحدد دور الفنان الفرد من جهة ودور مجتمعه من جهة أخرى ، وفشلت بالتالى فى بيان تمايز الفنان عن غيره من الفنانين ، وألغت دور عقله ووجدانه وخواصه التى تخصه كفنان فرد ، مما قادها إلى الغموض واللاتحدد والابتعاد عن الدقة .

٢ — وكانت محتاجة ثانيا إلى إلغاء ما أسمته بالعقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولقد تبينا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعى ليس إلا وهما من الأوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعى لا يقل عن العقل الجمعى خرافية ووهمية . وأننا لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هذا العقل وما هى طبيعته ، وخواصه . وكيف يبدع فى نطاق معين . ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعى يوجد لدى جميع الأفراد وأن اللاشعور الجمعى ينحدر من السلف إلى الخلف أى يوجد لدى جميـــع الأجيال . وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخـــر للنظرية الاجتماعية ، إذ ما الذى يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وهم حاصلون مثله على عقل جمعى أو لا شعور جمعى ، وليست له أدنى سمات تميزه عن غيره؟ . ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردى ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ،

وانه مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية . لكانت أكثر إتساقا مع موقفها ، وأكثر وضوحا فى منهجها ، وأكثر دقة وتحديدا فى اقوالها .

٣ — وكانت النظرية الاجتماعية بحاجة ثالثا إلى إدخال فكرة الاطار ، ذلك أن التسليم بفكرة الاطار ، جنبا إلى جنب مع ما سبق ذكره فى البندين الأول والثانى ، يؤدى إلى تقديم تفسير مقنع لتمايز الفنون ، واتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن فكرة الاطار يمكن أن تتوافق وتتناسق مع طبيعة النظرية الاجتماعية ، خصوصا إذا علمنا أن مضمون الاطار مكتسب من الخارج ، أى من الواقع الاجتماعى والتاريخى وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجى عن طريق الحواس .

اما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق لم تبينه ، فلقد فشلت هى الأخرى فى تقديم إجابة واضحة ودقيقة على سؤالنا المطروح حاليا ، خصوصا ما يتعلق منه باتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر . ولقد عرفنا آنفا أن النظريات الأخرى قد أهملت تماما الاجابة على هذا السؤال ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كى يقدم إجابته ورأيه .

نحن نرى أن الإلهامات لا بد أن تتحقق فى إبداعات فنية ملموسة ، وأن الافكار الإبداعية لا بد أن تتشكل فى أعمال فنية محسوسة ، وأن هذا التحقق ، وذاك التشكل يتيحا للفنـــان أن يخفض من توتره ، وأن يستعيد اتزانه ، فيستعيد النحن . كما نرى أن الإبداعات الفنية لا يمكن أن تبقى أسيرة الفكر ، أو حبيسة الوجدان ، وأنها لا يمكن أن تظل مجرد إلهامات حائرة فى الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا نكاد نجد لها مخرجا أو منفذا . ونحن على يقين كامل من أن حواسنا تطلعنا فى كل يوم ، على ما لا حصر له من الأعمال الفنية ،

المتحققة فى كيانات ومواد تقرأ أو تشاهد أو تسمع ، وهذا اليقين ذاته يقودنا إلى إستنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمل أو آداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة عنت له ، أو لإلهام حصل عليه .

هناك إذن أعمال فنية متحققة فى الخارج ، يلمسها كل من يريد ، ويحسها كل من يبغى . ولكن سؤالنا الآن هو : كيف تخارجت تلك الإبداعات وتحققت فى أعمال فنية ملموسة ومحسوسة ؟ إن إجابتنا على هذا السؤال هى : أن الفنان ، الذى اكتسب مضمون إطاره النوعى من الخارج ، بشكل أصبح هذا الإطار منتظماً لديه ، ينفعل ويتوتر إثر تجربة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره إلى اختلال اتزانه ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيراً على فكرة جديدة ، أو على إلهام مبتكر . ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض . وأن توازنه لم يعد إليه ، وأنه لم يستعيد النحن وهو يدرك أن إستعادة النحن لا يمكن أن تتم إلا بمشاركة النحن له فى إلهامه أو فى فكرته الجديدة ، أى إلا بتجسيد إلهامه ، أو تشكيل فكرته فى مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وها هنا يلجأ الفنان إلى حواسه ، كى تنفذ له فكرته ، أو تحقق له إلهامه ، فتتجه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلا وظيفيا وديناميا كليا مع عقل ووجدان الفنان وعالمه الخارجى إلى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها ، تشكيلا وتطويعا ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الالهام .

هنا يلجأ النحات إلى إزميله وحجارته ، والرسام إلى فرشاته وألوانه ، والموسيقى إلى نوتته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائى والمسرحى إلى قلمه وأوراقه ... الخ ، أى يلجأ الجميع إلى مواد تتفق مع طبيعة إبداعاتهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعى الخاص بكل فنان من جهة أخرى .

ولنتوقف الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ، فالاطار يحدد نوع المادة التى يتجه إليها الفنان فورا لتجسيد إلهامه أو تحقيق فكرته ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن مضمون الاطار ذاته يكون مكتسبا من قبل من المادة نفسها وعن طريق الحواس ، ففي فترات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان إلى الحجارة والأعمال الفنية فى النحت ، بينما يتجه آخر إلى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث إلى الآلات الموسيقية ، ورابع إلى الألوان ... الخ نعم إن الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وإمكانيات المادة ، وأن هذه الدراسة تؤدى به ، إلى فهم أكبر يعينه على إخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضا ـ من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون إطاره ـ كيف توزعت هذه المواد فى أعمال فنية ، ومتى تكون محققة لتناسق أفضل ، وتناغم أجمل ؟ وفى أى الأحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أو تعطيه ؟ وغير ذلك من الجوانب أو الأبعاد . ومعنى هذا ، أن الفنان لا يلجأ إلى الألوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأيها أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور أو مجون ، أو قدسية ... الخ . وهو لا يلجأ إلى الحجارة من حيث هى كتلة صماء وحسب ، بل يدرس خطوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وإمكانيات كل نوع منها ودلالته وأقصى ما يمنحه .. الخ . وهو لا يلجأ إلى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة ، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وانواع البلاغة فيها وما يؤدى منها إلى جمال الأسلوب ، ورونق العبارة ، ودقة التعبير وخلق جو التأثير المناسب ... وهكذا . وقل مثل

ذلك بالنسبة إلى مواد جميع الفنون .

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب فى طبيعتها الأولية أو فى توزعاتها فى الأعمال الفنية المختلفة ، إنما يقوم أيضاً بالتمرن عليها : فتوفيق الحكيم كثيراً ما كتب ومزق ، وليوناردو دافينشى كثيراً ما رسم وألغى ، وكيتس الشاعر كثيراً ما دون وشطب ، وشوبان كثيراً ما تمرن وتدرب .. وهكذا . ولم يكن ما مزقوه أو ألغوه أو شطبوه إلا من أجل المـــران فقط . وكلما تدرب الفنان على مادته .. وتمـــرن عليها .. ومارسها عليا ، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعايشته ، وكلما تفتحت المادة عن أسرارها وقدمتها إليه .. وهـذا يؤدى بالتالى إلى انتظام الاطار ورسوخه عند الفنان فى نهاية الأمر .

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، إذ ان الفنان الذى سبق له ـ وهو يكتسب مضمون إطاره ـ أن درس خواص وطبيعة وإمكانات مادته . وتمرن عمليا عليها . وصارت مألوفة لديه . مفهومه عنده ، وشاهد أو سمع أعمالا فنية مجسدة فى مادته الأليفة لديه ، يعود إليها مرة أخرى : فبعد أن ينتظم الإطار لديه ويرسخ ، قد ينفعل ويتوتر إزاء حدث أو ظاهرة أو تجـــربة ، فيختل اتزانه ، حينئذ يعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل على فكرة جديدة أو إلهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هذه الفكرة أو ذلك الإلهام ، تجده لا يكل ولا يتوقف ولا يزال توتره إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته فى مادة أو مادته على نحو أدق . ذلك أن حواسه لا تتجه إلى أى مادة ، بل إلى المادة التى سبق له أن درسها وعايشها وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرسام إلى الكلمات ، أو أن يتجه الشـــاعر إلى الحجارة ، أو أن يتجه الموسيقى إلى

الألوان . أو الرواق إلى العود . وهكذا . ولكن المعقول هو أن يتجه كل فنان إلى مادته التي ألفها وألفته ، وعايشها وعايشته ، وكان لها دورها الكبير في اكتساب الفنان لمضمون إطاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلاتها الفنية المتنوعة .

ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغم فهمه لها ، ومرانه عليها . إلا أنه كثيرا ما يحدث أن تخرج المادة عن طاعته ، فتأبى أن تجسد إلهامه ، أو أن تشكل فكرته . فقد تكون ليونة الفكرة أرق من أن تتشكل في حجارة قاسية . وقد يكون بريق الالهام أسطع من أن يتجسد في ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبيته في أعمال ساكنة ، وقد يكون تدفق الالهام أخصب وأسرع من توقيفه في مواد هامدة . ماذا يفعل الفنان هنا ؟ إن عليه أن يحور فكرته أو أن يعدل إلهامه ، إن عليه أن يعدل الداخل بناءا على الخارج ، إن عليه أن يستمع إلى نداء المادة ، ويلبي طلباتها ، وهو حينما يعدل من فكرته أو يحور في إلهامه ، فإن هذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة ، وخواصها ، وإمكاناتها . وليس بإمكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا في اكتسابه لمضمون إطاره ، وليس باستطاعته أن يحور من طبيعة المادة بشكل هي غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع إمكاناتها وطبيعتها ، فمادته هي هكذا . وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أمامه من أن يغير هو أو يبدل أو يحور من إلهامه أو فكرته كي يتوافقا مع طبيعة مادته وإمكاناتها .

إلا أن دور المادة لا يقتصر على هـــذا كله ، إذ قد توحي المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التي بدأ بها ، أو بإلهام جديد غير الذي كان في ذهنه

قبل التنفيذ . وليس هذا بأمر غريب . . فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة فى أعمال فنية هى التى أوحت إلى الفنان بفكرته الأولى . وهى يمكن أن توحى إليه أيضا بفكرته الثانية . فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته او إلهامه يصطدم بعوائق المادة ، واثناء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيل ، أو عن جمال تجسيد لم يفطن إليه من قبل . حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل اتزانه ، ويفكر فى هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على إلهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساعده مادته على التنفيذ بأجمل ما يمكن وأسرع ما يكون .

لكن المادة لايمكن أن تتشكل هكذا بمفردها فى أعمال فنية ، أو تتجسد تلقائيا فى إبداعات وإنتاجات جمالية . إنها تحتاج إلى عمل وإلى يد صانعة أو عاملة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفنان لاينفذ فكرته بمجرد الأمل أو التمنى أو الرجاء ، ولايجد إلهامه بأسلوب سحرى أو بقوة الجان ، إنه ينفذ فكرته ويجسد إلهامه بواسطة العمل ، فالعمل هو العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنان وبين مادته ، ولولاه لما تم القاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى إبداع فنى على الإطلاق . وحين يأتى دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع يلحن ... الخ ، أى نجد الجميع وهم فى حالة عمل أو نشاط عملى . ومن الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن إتمام عمله خصوصا إذا ما كان قد قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن إيقاف من يعمل يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، فى المراحل الأخيرة منه فى المراحل الأولى . وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا فى عمله ، لايتوقف عنه ، حتى يتم له أداء أو تنفيذ فكرته أو إلهامه بشكل مجسد يراه أو يسمعه الآخرون ، مما يعيد إلى الفنان إتزانه ، ويستعيد النحن بالتالى .

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويرها لا يتم إلا أثناء العمل ، كما أن المادة لا تكشف عن أسرارها الدفينة للفنان إلا أثناء العمل أيضا ، إذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته أو يحورها قبل إقدامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشف المادة عن أسرارها الدفينة لإنسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويعا وتجسيدا . والخلاصة أن دور العمل في عملية الإبداع الفني هو دور كبير .

لكننا ينبغي أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون في واد ، ويكون عمله في واد ثان ، ومادته في واد ثالث ، فليس ثمة إنفصال على الإطلاق بين الفنان وبين عمله ومادته ، إذ الاتصال والتفاعل ، والأثر والتأثير ، والفعل ورد الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبيرا . ولا يمكن لنا بأي حال من الأحوال تمزيق تلك الصلة أو ذاك التفاعل ، أو الإقلال من مدى التأثير أو قوة الفعل ورد الفعل فهي عناصر متلاحمة ومتماسكة لا إنفصال بينها ولا انقطاع ، إن الفنان بلا عمل لا إنتاج له ، والمادة لا تتشكل في إنتاجات فنية بلا عمل ، والعمل لا يتم إلا بواسطة الفنان . ها هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الأواصر والصلات ، وأنه ليس في الإمكان التغافل عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر .

نستطيع الآن أن نتبين بوضوح كامل ، كيف تتمايز الفنون وتختلف من فنان إلى آخر ، بل نستطيع أن نتبين أيضا كيف يتمايز عمل فني عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد . إن الفنون تتمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الاطار النوعي الخاص من فنان إلى آخر ، فهذا يحمل إطارا شعريا ، وذاك إطارا قصصيا ، وثالث إطارا موسيقيا ، ورابع إطارا في النحت أو الرسم

الخ ، والإطار يحدد طبيعة الإلهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمـــل فنى عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فإن ذلك التمايز يحدث تبعا لما يلى : -

١ — اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثره بها ، وانفعاله وتوترها ، وما ينجم عن ذلك من اختلال اتزانه . وقد بينا من قبل أن هناك انفعال سطحى وآخر عميق ، أو انفعال بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التوتر واختلال الاتزان .

٢ — ما يعترى الفنان طبقا لدرجة انفعاله وتوتره واختلال اتزانه من تفاوت أفكاره وإلهاماته من حيث الدرجة قبل إقدامه على تنفيذ العمل الفنى فهى قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة

٣ — إلى تفاوت فى مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام . وهذا التفاوت قد يكون إلى الأحسن حينما يكتسب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يكون إلى الأسوأ حينما تختل حواسه أو تفقد — لعدة أسباب — مهارتها الحركية والعصبية .

٤ — الفهم المتطور باستمرار لأسرار مادته : ففى كل عمل فنى لاحق يكتشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تكن فى متناوله وهو بإزاء عمله السابق مما قد يؤدى به إلى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق .

لكن لماذا نقول إن الأعمـــال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد إلا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى

أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته عن غيره ، فأعماله ليست فى الحقيقة سوى جوانب تصدر عن عالم واحد محوره الفنان الذى صورها ، والذى هو حاصل أيضا على إطار نوعى خاص به . والحق أن مثال لالاند السابق قد بيّن بكل وضوح أن ثمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صورا عشرة لفنان واحد هى بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والأسلوب ، والأمر يختلف لو طلبنا من عشرة فنانين تصوير منظر واحد ، فإننا لابد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماما فى الطابع والأسلوب . ويلاحظ الباحث أن هناك تشابها فى أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا إلى لوحات ليوناردو الموناليزا وباكوس ويوحنا المعمدان وليدا والقديسة آن لراعنا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الأسلوب كما لاحظ ناقدو الفن أن ابتسامة موناليزا موجودة فى غالبية لوحات ليوناردو لافرق فى ذلك بين مؤنث ومذكر . هناك إذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والأسلوب ، ولكن هناك أيضا تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ، لكن هذا التفاوت لايكون إلا فى الدرجة وحسب ، أى يكون تفاوتا داخل إطاره النوعى ، محدودا بطابعه ، خاضعا لأسلوبه .

وهكذا يكون موقفنا الخاص قد بيّن بوضوح كيف تخارجت الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة ، مركزا على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ مبينا دور المادة ، ولماذا تختلف الفنون من فنان إلى آخر ؟ أو تتباين من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه .

يمكن القول الآن ـ وإجابات موقفنا بيّن أيدينا ـ أن ذلك الموقف قد نجح تماما فى تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الإبداع الفنى ، كما قدم فى نفس الوقت وصفا كاملا لكيفية حدوث عملية الإبداع الفنى من بدايتها إلى منتهاها

وكيفية تخارج الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة ، تتطلب إنسانا معينا ، يتسم بسمات خاصة ، هو الفنان ، كما تتطلب فى نفس الوقت عملا ومادة . وحينما قدمنا هذا الموقف لنفس الامتحان الذى أجريناه فى أسئلة أربع ، ورأينا فشل النظريات الأربع فى تقديم إجابات واضحة عليها ، نقدم موقفنا بكل تواضع ونتقدم بإجابات شكلية ومتماسكة عليها ، بحيث يمكن أن نقرر أنه الموقف الوحيد ـ فيما نعلم ـ الذى نقف بكل قوة أمام مشكلة تعتبر من أعقد المشاكل الفنية على وجه الإطلاق ، ألا وهى مشكلة الإبداع الفنى .

• • •

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

أولا : ثبت بأهم المراجع العربية

١ - أبو ريان (محمد على) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ .

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

٣ - أفلاطون : محاورة إيون أو عن الإلياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

٤ - أوتسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٦٨ .

٥ - بوسبيلوف : تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » السابق ذكره .

٦ - جرييه (آلان روب) . نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر .

٧ - جويو (جان مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ .

٨ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ .

٩ - زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ .

١٠ - سانتيانا (جورج) الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى مكتبة الأنجلو المصرية .

١١ - عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ .

١٢ - فرويد (سيجموند) : التحليل النفسي والفن، دافينشي ودستويفسكي ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .

١٣ - فنكلشتين (سيدني) : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٤ - فيشر (إرنست) : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٥ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني « في الشعر خاصة» دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

١٦ - نيقولايف : الجمال عند الثوريين الديمقراطيين الروس ، مقال ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .

١٧ - ييزيتوف : الجمال في التراث الكلاسيكي الماركسية اللينينية ، مقال ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .

ثانياً : ثبت بأهم المراجع الأجنبية

1. Alain, Systéme des Beaux-Arts, Gallimard, 1926.
2. Alain, Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris, 1931.
3. Bayer; R., Traité d'Esthétique, paris 1956.
4. Beguin, L'ame Romantique et le Reve. Paris 1945.
5. Bergson; H., Essai Sur les Données immédiates de la conscience, Paris 1904.
6. Bergson; H., L'energie Spritnelle, Paris 1929.
7. Bergson, H., L'evolution Creatrce, Paris 1949.
8. Bergson, H., Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris 1932.
9. Bernard, Ch., Esthètique et critique. Paris 1946.
10. Bosanquet, B., Ahistory of Aesthetic, London 1892.
11. Bosanquet; B, Three Lectures on Aesthetic, London 1915.
12. Brown, J. F, Psychodynamics of Abnormal behavior, New York 1940.
13. Burt & Others., How the mind works, London. 1933.
14. Cuvillier, H., Manuel de philosophie, Paris 1931.
15. Cassirer, E.. The philosophy of symbolic Forms, New Haven 1935.
16. Cassou, J., Situation de l'Art Moderne, Paris 1950.
17. Clay, F., The origin of the sense of Beauty, London 1917.
18. Collingwood, R. G, The principles of Art, Oxford 1938.
19. Croce, B., Esthetique comme science de l'expression et linguistique Generale, tr. Francaise, Paris 1904.

20. Croce, B., Bréviarie d' Esthétique. tr. Francaise, Paris 1923.

21. Dampier, W, The history of science, cambridge 1949.

22. Delacroix, H., Psychologie de l'Art, Paris 1927.

23. Delacroix, H, L'Art et les sentiments Esthétique, Paris 1939.

24. Dougan, C. & Welch, L. Originality Ratings of Department store Display Department personnel, J. App. Psychol 1949, 33.

25. Douney, J. Creative imagination — London, 1929

26. Eggar, Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs, Paris 1889.

27. Feldman, V., L'Esthétique Francaise contemporaine, 1936

28. Freud, S., Totem and Taboo «The basic writings of Sigmund Fread, tr. and ed. by A. A. Brill» New York 1938.

29. Freud, S., The interpretion of Dreams (The basic writings of S. Freud)

30. Fry R., Vision and Design, Penguin Books. 1940.

31. Goldenchilde., Man makes himself, New York 1946.

32. GuilFord, J. P., Creativity, Amer-Psychologist 1950, 5.

33. GuilFord, J. P., Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64.

34. Harrison, J., Art and Ritual, London 1935.

35. *Hourticq., Encyclopedia de Beaux — Arts. 1935*

36. Huisman, D., L'Esthétique, Paris 1954.

37. Jean La Croix., Las Sentiments et la vie Morale, Paris 1968,

38. Jung, C. G., Psychological Types, tr. by H. G. Baynes, London 1838.

39. Jung, C. G., Modern Man in search of a Soul, London 1941.

40. Jung, C. G., The integration of the personality, London 1941.

41. Jung, C. G., Contributions to Analytical psychology. tr. by H. G & C. F. Baynes London 1942.

42. Knox, i., The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer, New York 1936.

43. Koffka, K., The Growth of the Mind, London 1931.

44. Kretschmer, E., The psychology of the Men of Genuis, tr. by R.B. cattell, London 1933.

45. Lalo, Ch., L'Art et la Morale, Paris 1922.

46. Lalo, Ch., Introduction á l'Esthétique.

47. Levin, L., The Sociology of Taste, tr, by E. Dicks. London 1944,

48. Lewin, K., A Dynamic theory of personality, New York 1935.

49. Lewin, K., Principles of Topological psychology, New York. 1938,

50. Lewin, K., Will and Needs, London 1938.

51. McCurdy., The mentality of Leonardo Davinci, New York 1939.

52. Patrick, C., Creative thought in poets, Arch. psychol. 1935, 5.

53. Patrick, C., Creative thought in Artists, Arch. psychol. 1935. 5.

45. Patrick, C., Creative thought in Artists, J. of psychol. 1937, 4.

55. Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. j. of psycqol. 1941 46.

56. Polin, R., De l'originalité dans l'art, Revu de science Humaines, jullet, Sep. 1954.

57. Read, H., Art and society, London 1945.

58. René Le Senne., L: Distinée personnelle, Flammarion 1951.

59. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.

60. Ribot, L'imagination crétrice, Paris 1921.

61. Rodin, A., L'Art, Paris 1951.

62. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.

63. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.

64. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.

65. Soueif, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain Shums univer, 1959. 5,

66. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.

67, Stein, M. I., Tranctional Appoach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Telent, univer, utah, August 1955.

68. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.

69. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Abiliy. London 1951.

70. Thouless, R. H., General and social psychology. London 1945.

71. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.

72. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Europien, Paris 1958.

73. Wertheimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.

74. Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometricka 1954, 19